BRIEL MOUREY

ES HOMMES
ANT LA NATURE
ET LA VIE





PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
LIBRAIRIE PAUL OLLENDORFF
50 CHAUSSÉE D'ANTIN 50
1902

PRIX 3 50

à Monsieur Louis de Fourcaud
hommage de sympathique
confraternité.

Gabriel Mourey

Des Hommes devant la Nature et la Vie

DU MÊME AUTEUR

POÉSIES

Voix éparses.

Flammes mortes.

TRADUCTION

Poèmes complets de E. A. Poe.

Poèmes et Ballades de A. C. Swinburne.

THÉATRE

Lawn-Tennis.

Trois Cœurs.

L'Automne (en collaboration avec Paul Adam).

ROMANS ET NOUVELLES

L'embarquement pour Ailleurs.

Monada.

Cœurs en détresse.

Les Brisants.

L'œuvre nuptial.

Jeux passionnés.

ESSAIS, CRITIQUE D'ART

Passé le détroit.

Les Arts de la Vie et le Règne de la Laideur.

DANS LA COLLECTION DES MINUTES PARISIENNES

Une heure : La Bourse

(*Dessins de Ch. Huard*)

GABRIEL MOUREY

Des Hommes devant la Nature et la Vie

RODIN — HELLEU
LE SIDANER — STEINLEN — E. CLAUS
P. RENOUARD — CH. COTTET
J. W. ALEXANDER — J. F. RAFFAELLI
F. THAULOW — G. LA TOUCHE
A. BAERTSOEN — AMAN-JEAN
A. LEPÈRE

PARIS
SOCIÉTÉ D'ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET ARTISTIQUES
Librairie Paul Ollendorff
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1902

A CHARLES HOLME

Directeur du STUDIO

Ayant presque toutes paru pour la première fois dans la revue que vous dirigez avec tant d'indépendance et tant de goût, ces pages vous appartenaient de droit. Mon amitié se réjouit, cependant, de vous les offrir comme un témoignage de sa fidélité et de son dévouement.

G. M.

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :

14 exemplaires numérotés sur papier de Hollande

3 exemplaires numérotés sur papier du Japon

AUGUSTE RODIN

AUGUSTE RODIN

Hors les barrières de la grande kermesse où, conviés par la France, les peuples fêtèrent l'an dernier l'aurore de ce siècle, loin des danses du ventre et des villages nègres, loin des Orients de pacotille et des Andalousies de carton-pâte, le petit square de l'Alma fut, durant six mois, un refuge de silence et de pure beauté. Nul de ceux qui portent au cœur l'amour sincère de l'art n'oubliera que sur cette place, revenue aujourd'hui à son aspect antérieur, se manifesta magnifiquement une énergie créatrice des plus originales et des plus puissantes.

Dans ces salles claires où la lumière, par les

hautes baies des murs, par les vastes vitrages du toit, pénétrait en abondance, — pas encore assez, selon le vœu de l'artiste ! — toute la pensée, tout l'effort d'une existence de travail et de lutte, l'âme entière d'un homme, ses rêves, ses ambitions, ses espoirs, ses visions, ses tristesses, ses désespérances, tout ce qu'un être humain, doué d'une sensibilité ardente comme celle de Rodin, a ressenti, souffert, joui, tout cela était contenu. L'inoubliable sensation, éprouvée là, de vie intense, de vie passionnée, de vie tumultueuse, frénétique ! Cet art est de l'art d'action, cette sculpture est de la sculpture d'action, qui ne s'immobilise point en des symboles, qui ne tend pas plus à figurer des abstractions qu'à matérialiser des allégories. Une seule volonté les domine : glorifier la nature, chanter la frissonnante beauté du corps humain sous l'empire des passions qui peuvent le plus l'exalter. Qu'elles s'appellent *Niobé*, *le Génie du Repos éternel*, *Eve*, l'*Homme qui s'éveille*, ou *Saint Jérôme*, ou *Alceste*, ou la *Sphinge*, ou le *Printemps*, que sais-je, le même délire de vie anime ces figures. Rien de plus saisissant, rien de plus audacieux ! On se sent emporté dans ce tourbillon de gestes passionnés ; l'émotion que cause tant de puis-

sance unie à tant de séduction, tant de tendresse mêlée à tant de force, est trop intense, et c'est comme une angoisse qui vous étreint ; il faut du temps pour se reprendre, et les sens apaisés, pour que l'esprit mesure toute la valeur de l'effort artistique dont cette œuvre reste l'immortel témoignage.

A l'un des samedis de Rodin, dans cet atelier de la rue de l'Université où, depuis des années, du matin au soir, se poursuit son effort infatigable, j'entendais un peintre anglais, qui a longtemps vécu en Australie, lui conter que, là-bas, tous les jeunes gens, pour peu qu'ils s'intéressent à l'art, possèdent des photographies de ses œuvres. L'*Homme au nez cassé*, le *Buste de femme* du Musée du Luxembourg, les *Bourgeois de Calais* occupent la place d'honneur dans tous les ateliers. Rodin souriait en entendant cela, d'un sourire ému. Cela lui allait plus au cœur, on le sentait, que les plus enthousiastes louanges. Et

je me rappelais l'impression de grandeur, de beauté, de mystère surtout, qu'éveillait en moi, avant même qu'il me fût donné de voir aucune de ses œuvres en leur saisissante réalité, le nom seul de ce prodigieux artiste. J'ai été, dans le fond de ma province, le frère aîné des jeunes gens qui rêvent aujourd'hui devant ces nobles images. Je demeurais, comme eux, longuement songeur devant l'épanouissement de force et de douceur qui les anime et dont elles ne font que fixer, si imparfaitement, le reflet.

Je me rappelais le bruit fait autour de cette exposition du printemps de 1888, si je ne me trompe, où, dans les galeries Georges Petit, Rodin et Monet affrontèrent pour la première fois, on peut le dire, le grand public. Il ne se passait point de jour qu'ils ne fussent, l'un et l'autre, portés aux nues ou voués aux gémonies par la presse. Les journaux illustrés, les revues d'art reproduisaient à l'envi des fragments de la *Porte de l'Enfer*, le *Saint Jean-Baptiste*, les bustes de Dalou, de Rochefort, de Hugo. Des polémiques s'étaient engagées, dont l'écho ne pouvait que surexciter une curiosité juvénile. Les uns ne proclamaient-ils pas Rodin le plus grand sculpteur du siècle, n'affirmaient-ils pas hautement

sa filiation michelangesque? Par lui se renouait le passé de la statuaire héroïque! Qui donc avait osé pousser plus loin l'expression de la vie dans les formes, avait fixé la passion en d'aussi intenses gestes, en d'aussi audacieux mouvements? D'autres, au contraire, fidèles aux formules académiques, esclaves des traditions, se révoltaient devant cette abondance déchaînée de vie, accusaient l'artiste d'outrance, de brutalité voulue, allaient jusqu'à lui contester, dans leur emportement de sectaires se sentant menacés, le droit de manier l'ébauchoir et le ciseau. L'auteur de la *Porte de l'Enfer* n'était qu'un déséquilibré, qui ignorait le rudiment même de son art et dissimulait son ignorance sous les plus extravagantes prétentions. Et les pontifes se courrouçaient, et l'Institut fronçait le sourcil. Pour d'autres, enfin, ne le jugeant que d'après eux-mêmes et leurs bas procédés de parvenir, le cas du sculpteur était simplement celui d'un « arriviste » (on a créé le mot depuis) avide de réclame, qui, une fois parvenu à la notoriété, ne manquerait pas de s'assagir et de faire de la sculpture *compréhensible*, comme les camarades. Tout cela, qu'on disait alors, ne l'a-t-on pas redit depuis, à chaque nouvelle œuvre qu'exposait Rodin, et le *Balzac*

lui a-t-il valu moins d'insultes que *l'Age d'airain* où l'ignorance, pour ne pas dire la perfidie, des membres du jury, lançant contre l'artiste la plus odieuse des accusations, prétendit ne voir qu'un moulage sur nature! Qu'importe, après tout!

Oui, qu'importe ?

Quand on étudie de près et à fond l'œuvre de cet admirable maître, on n'éprouve nulle surprise de l'incompréhension et de l'injustice, j'allais écrire de la férocité, avec laquelle ceux-ci ou ceux-là la jugent. C'est qu'elle rompt trop hardiment en visière avec les idées reçues, avec les procédés habituels, avec les fausses traditions; c'est qu'elle est l'expression trop intense et trop libre d'un tempérament, la révélation trop sincère d'une conception de l'art et de la nature trop originale et trop spontanée. Est-ce à dire qu'elle soit, comme quelques-uns l'ont prétendu, aux yeux de qui toute œuvre d'art diminue de valeur au moment qu'elle cesse d'être contestée, est-ce à dire qu'elle soit au-dessus de l'intelligence et de la compréhension générales? Non, et l'affirmer n'altère en rien son mérite absolu. Une œuvre n'est point grande, en effet, qui n'est capable d'émouvoir qu'une minorité, de n'être sentie que par une élite, et

la mission de l'art est plus haute. S'il existe de grandes œuvres que les foules ne comprennent point, c'est qu'elles n'ont pas cherché à les comprendre, ou qu'on les a découragées de chercher à les comprendre, ou qu'en cherchant à les comprendre elles n'ont pas su se libérer des conventions, des préjugés, des formules dont l'éducation les aveugle. Ne rejetez point sur elles la responsabilité de cette ignorance ou de ce parti pris; elle n'incombe qu'à leurs éducateurs, jaloux de prérogatives usurpées et d'une science qui ne vaut que par l'aveuglement où ils sont intéressés à tenir les autres, tout en feignant de les instruire.

C'est ainsi que s'est formée, il serait plus exact de dire que l'on a formé, autour du nom et de l'œuvre d'Auguste Rodin, une légende de mystère et d'impénétrabilité. Sur quoi repose cette légende? Sur rien, ou plutôt sur deux choses, dont la première, qui est un des éléments constitutifs les plus importants de sa personnalité, semblerait plutôt faite pour éclairer aux yeux de tous ses efforts — j'entends le sens puissant de la vie, la force de pénétrer et de traduire la nature dans ses manifestations les plus intenses, dont cette œuvre déborde; quant

à la seconde, si puéril qu'il puisse paraître d'avoir à en discuter, elle n'est qu'une question tout à fait inférieure de technique, dont nul n'eût songé à lui faire un reproche, si la malveillance de certains de ses collègues n'avait habilement senti quel parti on en pouvait tirer contre lui et contre son art : c'est de l'indépendance, de la liberté, de la spontanéité de sa facture que je veux parler. Pour employer une expression vulgaire, sa sculpture n'est pas propre, n'est pas *nettoyée;* elle sent le coup de pouce, le pétrissement de la main, la lutte toute frémissante de l'artiste avec la nature, le corps à corps avec la vie. Qu'elle y gagne une intensité plus vive, une souplesse plus tendre, plus de vérité et plus d'ampleur, qu'importe aux professeurs d'esthétique? Elle ne ressemble pas à celle des autres; elle n'est pas, comme la leur, figée et molle, sèche et morte, minutieuse et détaillée, dans le mauvais sens du mot; elle ne s'attarde pas à de l'inutile; elle ne trahit pas l'effort d'analyse, mais procède — quoique ne négligeant rien, parce que rien de ce que possède et montre la nature n'est négligeable, — par large synthèse; elle a le mouvement, elle a la souplesse, la force, la vie; elle est de l'art enfin, au lieu d'être la

plate copie, l'imitation bornée du modèle; elle a un cerveau, un cœur, des nerfs tout vibrants, une chair qui palpite, et frissonne, et souffre, et jouit; elle est, elle a tout cela, la sculpture de Rodin. N'est-ce pas plus qu'il n'en faut pour mériter le dédain des académies et les risées du public?

Oui, il se révèle ici une telle abondance de vie, une telle fougue de mouvement, une telle richesse de sensations, d'impressions, de pensées diverses, il y a dans cet art tant de puissance unie à tant de tendresse, que l'on ne peut se défendre d'un vertige, en présence de ses manifestations. La gloire de Rodin, nul n'ose plus le contester aujourd'hui, depuis qu'il a été donné à tous de pénétrer dans le cœur même de son œuvre, la gloire de Rodin demeurera d'avoir enrichi, élargi le domaine de la statuaire, d'avoir fixé et saisi, dans leur frémissement, une infinité de gestes dont il semblait, avant lui, que l'on ne soupçonnât même pas la beauté plastique, tant on se complaisait, tant on se complaît encore à la reproduction stéréotypée des mêmes poses traditionnelles et inexpressives. Révolutionnaire! Rodin l'a été en cela; le plus étonnant est qu'il l'ait été sans vouloir

l'être, par tempérament. A l'exemple des plus grands de ses devanciers, ce n'est en vertu ni de raisonnements, ni de principes, qu'il l'est devenu. Il a regardé la nature avec sincérité, avec candeur, avec respect. Il l'a regardée s'épanouir librement sous ses yeux, dans le triomphe de sa beauté perpétuellement diverse et changeante. Les bornes artificielles que lui ont imposées les écoles, il les ignora ; les prototypes reconnus de beauté, il les oublia ; elle s'offrait à lui, l'éternelle et magnanime nature, avec ses trésors infinis et il la contempla face à face, et il l'adora. Qui donc avait été assez orgueilleux et assez impie pour limiter un domaine aux curiosités, aux appétits de l'artiste ? Qui donc avait osé proférer ce blasphème : « Ceci est beau, ceci est laid ; telle forme est noble, telle autre ne l'est pas ? » La nature connaît-elle de pareilles restrictions ? Tous les gestes, toutes les attitudes, tous les mouvements du corps humain, chef-d'œuvre intégral de la nature, et où la vie atteint à sa manifestation la plus haute et la plus parfaite, ne sont-ils pas dignes de tenter l'art ? N'en était-il pas ainsi aux glorieuses époques du passé, et pourquoi faut-il qu'il en soit aujourd'hui autrement ?

Révolutionnaire! parce qu'il renoue la tradition de la sculpture libre, contre la sculpture académique, parce qu'il est le descendant direct des Verrochio et des Donatello, ou de nos maîtres français, depuis le Moyen Age jusqu'à Houdon, Rude, Barye, Carpeaux, en passant par ce génial pétrisseur de vie, Pierre Puget! Révolutionnaire, parce que, au lieu d'accepter aveuglément les canons du faux classicisme, il s'est formé lui-même, et seul, sa vision et sa technique! Révolutionnaire, non! Révolté, soit. Révolté contre la tyrannie imbécile de la joliesse et du maniérisme, contre l'esclavage de la platitude conventionnelle; révolté contre la méconnaissance de la vérité et de la vie; révolté, oui, Rodin l'a été, le jour où il a eu le simple et sublime courage de regarder, de ses propres yeux, avec la candeur et l'admiration ingénue d'un enfant, son modèle, le jour où, chassant de sa mémoire les prototypes consacrés de beauté, il osa essayer d'embrasser la Beauté elle-même, pure et nue, dans sa miraculeuse et mouvante splendeur, dans sa magnificence polymorphe.

C'est cette conviction profonde de la beauté absolue de la nature et de la vie qui a fait de Rodin un révolutionnaire, et qui donne à son

œuvre tant de durable profondeur. Ceux qui savent regarder haut et loin vers l'avenir ne lui épargneront pas la gloire qu'il mérite pour l'influence rédemptrice que cette œuvre exerce et exercera sur la statuaire française. Elle est considérable, déjà ; elle ne fera que grandir, affranchissant la sculpture des conventions stériles, l'orientant vers la traduction libre et sincère de la vérité. Aux noms des plus grands sculpteurs des siècles révolus, la postérité ajoutera celui d'Auguste Rodin ; il est de leur famille.

On l'a souvent comparé à Michel-Ange. C'est, en effet, avec le colossal créateur de chefs-d'œuvre que Rodin a le plus d'analogie. Oui, il y a chez Rodin ce que Delacroix appelait si justement « la turbulence sombre de Michel-Ange, ce je ne sais quoi de mystérieux et d'agrandi qui passionne son moindre ouvrage ». C'est vers le même but qu'il s'efforce, c'est vers la conquête du même idéal qu'il marche : dégager de la vie son éternel mystère, le secret des forces intérieures qui l'animent ; faire jaillir de la forme pure, de la matérialité précise du corps humain dans son perpétuel frémissement, la lumière divine qui s'y cache et que tant d'yeux sont impuissants à voir ; révéler le rythme invisible,

mais non moins réel que leurs formes extérieures, des êtres. N'est-ce point là, après tout, le principe même de tout art supérieur, qu'il s'agisse de peinture, de musique ou de littérature ?

La sculpture, cependant, mieux que la peinture, si nous nous bornons à envisager les arts plastiques, se prête à ces généralisations. Moins conventionnelle qu'elle, reposant, dès ses origines, sur des transpositions strictement conformes à la vérité, usant de moyens plus simples et normaux, la sculpture est l'art éternel. L'humanité primitive balbutie par elle ses premières paroles, ses premiers étonnements devant la nature et la vie, et les générations à venir, tant qu'il y aura des hommes, y viendront assouvir leur soif de vérité tangible. On peut, sans paradoxe, prévoir le jour où les hommes éprouveront une lassitude de la peinture, où la représentation des choses par des couleurs conventionnelles et des lignes savantes sur un même plan ne procurera plus de joie au regard humain, où l'on sera désabusé de toute cette illusion puérile et sublime à la fois. La sculpture, au contraire, pour des âges de plus en plus passionnés de réalité immédiate, ne cessera

de demeurer une source d'impressions directes, de satisfactions vraies. Elle est, en effet, plus que la peinture, hors du temps, à l'abri des changements et des modes ; les époques passent, se transforment ; elle demeure identique à elle-même. Entre la sculpture antique et la sculpture du Moyen Age, si vous allez au fond des choses, vous verrez que le point de départ est le même ; la façon seule de s'exprimer a varié, les sentiments à exprimer étant devenus différents, mais les principes sont restés les mêmes.

Révolutionnaire ! disais-je tout à l'heure de l'art de Rodin. Et pourtant non ! Il y a en lui un sens des traditions extraordinairement vivace, j'entends des vraies traditions de la grande statuaire. La statuaire antique visait à la reproduction la plus glorieuse et la plus parfaite de la vie physique ; la statuaire du Moyen Age avait pour but la traduction la plus intense et la plus poignante de la vie morale ; l'art de Rodin, lui, — et c'est là le côté absolument *moderne*, dans le sens général du mot, de son œuvre, — semble s'être fixé d'atteindre ce double but. Et il y réussit. Chez Rodin, la splendeur de vérité matérielle du corps humain se magnifie toujours au souffle de la passion, il y a toujours sous le geste

une pensée, une sensation, un sentiment, sous la chair un cœur qui bat; il y a toujours cela, car il n'est pas de mouvement dans le corps humain qui ne soit la manifestation d'une idée, d'une joie ou d'une souffrance, si élémentaire, si inconsciente soit-elle. Et quand même il n'y aurait pas cela, quand même ne s'épanouirait, dans ces admirables corps de femmes qu'il tord ou vautre parmi des abandons d'étreinte, que la seule splendeur de la chair, ne serait-ce pas assez ?

Sans doute, d'ignorer la profondeur de l'abîme où ils roulent, écroulement de corps enlacés, chute effroyable de formes humaines que la folie du remords précipite les unes contre les autres dans une affreuse confusion, les damnés de cet enfer, dont Rodin a édifié la porte, nous toucheraient moins; c'est de voir leurs visages crispés d'épouvante, leurs membres écartelés par les tortures morales qu'ils endurent, c'est de sentir leurs âmes déchirées par le désespoir, qui nous angoisse si cruellement ; sinon, ils ne nous inspireraient sans doute que de l'horreur, peut-être même passerions-nous indifférents devant leur supplice. Indifférents, comment le serions-nous ? n'est-ce pas nous-mêmes qui souffrons en

eux, ne sont-ils pas nos frères et nos sœurs de misère, ne sont-ils pas pétris de la même matière que nous et notre sort ne sera-t-il pas le même que le leur ? M. Léon Maillard, au cours de son beau livre sur Rodin, a excellemement noté la façon dont le statuaire, parti d'une obsession de la pensée dantesque, a abouti à cette formidable création d'humanité générale qui est la *Porte de l'Enfer*. « Dante devint un de ses livres de chevet. Il y puisa des images qui étaient non seulement contemporaines des Guelfes et des Gibelins, mais qui étaient appréciables en tout temps, car elles correspondaient à l'éternité des sensations humaines. Tous les épisodes se dressaient, non comme des fragments de l'histoire de Florence, mais comme un perpétuel appel aux causes humaines de l'histoire. L'amour, la haine, Francesca, Ugolin, étaient non plus les symboles poétiques mis en œuvre par le Gibelin, c'était l'évocation permanente des mouvements toujours renouvelés dans la nature, jamais identiques, des attitudes innombrables des êtres en mouvement dans l'exercice de la vie, avec les variations infinies de la passion et de la volupté, ces mobiles des actes des hommes. »

De l'œuvre entier de Rodin, autant que de la *Porte*, il faut dire cela. Quelles figures, quels groupes citer où ne se retrouve cette puissance de généralisation humaine, dont seuls sont doués les plus grands, de Dante à Shakespeare, de Michel-Ange à Balzac, à Tolstoï et à Rodin, cette sublime faculté du génie de créer des types, des expressions, des caractères, des mouvements où est contenue toute l'humanité.

Et que ce soit *le Faune attiré par la Bacchante* ou *l'Enfant Prodigue*, si émouvant dans le désespoir de ses bras tendus vers le ciel, le *Saint Jean-Baptiste* au visage transfiguré par le flamboiement de foi qui bouillonne en son âme ou *la Cariatide tombée, portant sa pierre*, écrasée sous le fardeau de l'édifice invisible qu'elle n'a plus la force de soutenir, image de la vie humaine accablée par sa destinée; que ce soit *l'Eternelle Idole*, immobile, impassible, avec toutes les coquetteries et tout le mystère de l'éternel féminin, acceptant le baiser si tendre, si religieusement adorateur que l'homme agenouillé pose entre ses deux seins, ou *le Jeune homme emporté à l'abîme par une Sirène*, ou *l'Illusion fille d'Icare*, ou *l'Enlèvement*, ou cette poignante évocation de la vieillesse aux os sail-

lants et las sous les chairs flasques, *Celle qui fut heaulmière*, ou encore *l'Ève* qui, consciente de la vie germée déjà en ses flancs et la tête baissée, semble étreindre entre ses deux bras serrés contre sa poitrine, en un geste de pudeur, de détresse, de remords, l'humanité tout entière et toute la douleur des siècles à naître... ou encore *la Pensée*, tête de femme, jaillie comme une fleur d'une masse marmoréenne, son beau visage pensif abrité sous les deux ailes au repos d'une coiffe, fleur de concentration spirituelle, — quels songes passent devant ses yeux si doux? La bouche est grave, les traits sont empreints de résignation et de sagesse. Elle est la mélancolie de la pensée devant la vie, la tristesse austère de l'être humain devant l'inconnu de l'existence : elle réfléchit et le vol de ses réflexions passe en frémissement d'ombre claire sur sa beauté recueillie ; — que ce soit, encore, ces figures de volupté, ces corps d'étreintes, ces images de baisers et de possessions, ces expressions de désir, où Rodin fait chanter avec tant de tragique grandeur le lyrisme de la chair, le cri fauve des luxures inassouvies, l'humanité est si intense, qui anime toutes ces formes sous l'empire de la passion, que l'on se sent vivre en elles, frissonner,

palpiter en elles, que l'on se sent rouler en elles dans le vertige de la vie, dans les rêves, les sentiments, les pensées, les sensations qu'elles ressentent et qui sont les nôtres. Cela, cette éloquence ardente, cette universalité d'expression, on peut dire qu'aucun sculpteur moderne ne la possède à un égal degré, car, sauf le sentiment, j'allais écrire la passion, de la maternité, qui n'a que très rarement séduit son attention, toutes les passions humaines, Rodin les a saisies et fixées dans leur déchaînement. Des *Femmes damnées* de Baudelaire aux *Bourgeois de Calais*, des ténèbres, traversées de blasphèmes, des amours païennes au rayonnement héroïque des sacrifices les plus purs, du plus chaste des baisers, comme dans *le Printemps*, *le Frère et la Sœur*, à la plus brutale des étreintes, comme dans *le Faune enlevant une femme* et dans *le Minotaure*, comme dans *le Péché* et dans *l'Emprise* d'où se dégage une espèce de férocité sensuelle, inconnue en art, jusqu'à ce jour, me semble-t-il, Rodin a fait vibrer toutes les cordes de la grande lyre humaine.

Quant au modeleur d'effigies, au sculpteur de portraits, nul n'ose plus aujourd'hui contester sa force de pénétration, la richesse et la souplesse

de sa technique. Dans les musées de demain, les bustes de Dalou, d'Antonin Proust, de Puvis de Chavannes, de M. Eddy, de Falguière, de Jean-Paul Laurens, prendront place à côté des plus parfaites images que nous aient léguées les maîtres de l'antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance : Rodin ne réussit-il pas en effet a dégager avec la même puissance les caractères des pensées que les caractères des passions? Le monument de Victor Hugo, le *Balzac*, resteront, à ce point de vue, comme des œuvres de statuaire monumentale de même valeur que les plus justement vantées des siècles écoulés.

Ainsi, c'est l'amour de la nature, de la vérité, de la vie qui a inspiré l'œuvre entière de Rodin; aux heures d'indécision de la jeunesse, aux heures de lutte des débuts et de l'âge mûr, aux heures d'incessant travail et de volonté jamais lasse qui ont empli sa carrière, cet amour a été l'aliment dont il s'est nourri et où il a puisé toutes ses forces, la force d'abord de réaliser l'une des œuvres les plus abondantes de la sculpture de tous les temps, la force aussi de résister aux insultes et à l'incompréhension des foules, la force, enfin, de toujours croire en lui et à la mission rédemptrice de son influence.

La Nature ! il faut entendre Rodin parler d'elle, dire comment il l'aime, sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations ; et l'on comprend mieux l'abondance émue, passionnée, exaspérée, ou très intime et très douce, de telle ou telle de ces créations.

« La Nature, s'écrie-t-il avec enthousiasme, mais elle est toujours belle, jamais elle n'est laide ; ce sont les hommes qui l'enlaidissent, parce qu'ils la déforment pour l'interpréter ; mais, en elle-même, elle n'est jamais laide. Elle peut quelquefois le paraître parce que nous nous sommes fait de la Beauté une idée fausse, conventionnelle, conforme aux nécessités de nos habitudes, de nos mœurs, de notre civilisation, de nos préjugés. Oui, un homme en chapeau haut de forme, en redingote, les jambes prises dans les deux fourreaux de son pantalon, une femme qui se comprime et se déforme le corps dans des toilettes illogiques et ridicules, oui, cela est laid parce que cela n'est pas la nature. Mais un corps nu, quelles que soient ses tares et ses défauts, n'est jamais laid ; il ne peut pas l'être. En lui tout est logique, tout est harmonieux, ou plutôt tout s'harmonise, parce que tout a sa raison d'être éternelle.

« Et la nature contient tout. Oh! allez, il n'y a pas besoin d'imagination pour être un grand artiste ; il suffit de regarder la nature. Rien n'y est heurté ; il n'y a que des demi-teintes, où la lumière se joue avec amour. Mais ces demi-teintes, il s'agit de les fixer avec vigueur, avec intensité, avec violence, pour ainsi dire, et c'est ainsi que l'on arrive à l'expression. Saisir le geste spécial où se révèlent le mieux les caractères d'une forme, réussir à le fixer, en traduisant non seulement les mouvements extérieurs, les manifestations visibles, mais la palpitation de la pensée ou de la sensation d'où il a germé, en somme, ce n'est que cela, la sculpture, pas plus que cela.

« Les faiseurs vous diront que c'est très difficile; allons donc, pour devenir un grand sculpteur, il suffit de regarder la nature, d'être un patient ouvrier... et d'un peu d'intelligence. »

En tête du catalogue de l'Exposition Rodin, en 1900, M. Arsène Alexandre avait eu l'idée de faire précéder les très pénétrantes pages, qu'il

consacrait lui-même à cette haute manifestation artistique, de l'opinion de quelques maîtres contemporains sur la personnalité et l'œuvre du grand statuaire.

« L'art de Rodin, disait l'admirable peintre des baisers maternels, Eugène Carrière, sort de la terre et y retourne, semblable aux blocs géants, rochers ou dolmens, qui affirment les solitudes et dans l'héroïque grandissement desquels l'homme s'est reconnu.

« La transmission de la pensée par l'art, comme la transmission de la vie, est œuvre de passion et d'amour.

« La passion, dont Rodin est le serviteur obéissant, lui fait découvrir les lois qui servent à l'exprimer, c'est elle qui lui donne le sens des volumes et des proportions, le choix de la saillie expressive.

« Ainsi la terre projette au dehors ses formes apparentes, images, statues, qui nous pénètrent du sens de sa vie intérieure.

« Ce sont ces formes terrestres qui furent les initiatrices véritables de Rodin. Ce sont elles qui l'ont libéré des traditions d'école, c'est en elles qu'il a retrouvé son être et l'instinct créateur des hommes dont l'humanité se réclame.

« L'esprit généralisateur de Rodin lui a imposé la solitude. Il n'a pu collaborer à la cathédrale absente ; mais son désir d'humanité le relie aux formes éternelles de la nature. »

« Rodin est de la race de ceux qui *marchent seuls*, de ceux que sans cesse on attaque, mais que rien ne peut entamer, écrivait M. Jean-Paul Laurens. Son cortège de marbres et de bronzes suffira toujours à le défendre. »

Claude Monet protestait ensuite de sa « grande admiration pour cet homme unique en ce temps et grand parmi les plus grands ».

Et M. Albert Besnard, le peintre de la *Féerie intime*, ce chef-d'œuvre, le décorateur de l'Église de Berck, concluait ainsi :

« Je suppose, en regardant cette œuvre de Rodin, que son cerveau, comme celui de tout grand artiste, contient l'idée totale du monde avec toutes ses formes, ses symboles, et leurs complexités innombrables d'où naissent les hautes synthèses. La contemplation passionnée de la nature l'a certainement amené à sentir que nulle force en dehors d'Elle n'est capable de suggérer son propre symbole. De là cet amour du « morceau » qui fournit à Rodin l'expression même de la vie, qui lui permet de fixer la

trace des passions en faisant jaillir de la forme l'Idée, toutes les idées, et les significations de l'humanité.

« La forme, telle que la comprend Rodin, devient la vie. Il fait d'abord des hommes, et puis il les anime; ou mieux, ils vivent, dès qu'ils sont parfaits. »

Voici des éloges dont la cohue des snobs, des échotiers, des bons élèves de l'École des Beaux-Arts, et des aspirants à l'Institut qui, depuis des années, devant chaque œuvre nouvelle du maître de la *Porte de l'Enfer*, et surtout devant le prodigieux *Balzac*, se dilatèrent hygiéniquement la rate comme au plus bas des vaudevilles, voici des éloges dont les manœuvres de lettres ou les amateurs à qui l'on confie, dans certains journaux, la critique d'art, parce qu'ils sont incapables de mettre en français de concierge les communiqués de la Préfecture de Police, ne pourront point contester la compétence. MM. J.-P. Laurens, Carrière, Claude Monet, Besnard ne sont pas, que je sache, des *littérateurs*. Ce ne sont *que* des peintres, il est vrai ! L'hommage d'un sculpteur fait défaut; car on ne saurait attacher d'importance, n'est-il pas vrai, à la tendre admiration que professent pour Rodin

tous les manieurs de glaise que son exemple ou son enseignement a libérés de l'esclavage des mauvaises traditions et dont il a ouvert les yeux à la lumière, MM. Jules Desbois, Alexandre Charpentier, Camille Lefèvre, Dampt, Bourdelle, Mlle Claudel, pour n'en citer que quelques-uns...

Soit ; mais je tiens d'un artiste digne de foi le fait suivant. Peu de temps avant sa mort, quelqu'un ayant prononcé devant Falguière — qui, après avoir pris durant quelques années, à l'égard de Rodin, l'attitude d'un adversaire, était redevenu son ami — le nom de Rodin, l'auteur de la statue de *Saint Vincent de Paul* et du monument du *Cardinal Lavigerie*, s'écria : « Rodin ! Rodin ! voilà notre maître à tous ! »

PAUL HELLEU

PAUL HELLEU

L'œuvre entier d'Helleu, peintures, pastels, pointes-sèches, dessins, chante à la beauté de la femme l'hymne le plus fervent et le plus tendre. Parmi les très nombreuses pages où, du crayon, du pinceau, de la pointe de diamant, il fixe en traits définitifs, en touches toutes frémissantes de vie, l'inachevé délicieux d'un geste, la fugitive séduction d'un sourire, la souplesse d'une attitude, on n'en trouverait pas une, en effet, qui porte la marque d'une amertume ou d'un désenchantement; dans cette adoration et cette admiration de l'artiste et de l'homme pour tout ce qui touche la femme, pour tout ce qui

est la femme, on ne sent une arrière-pensée, on ne constate une défaillance, l'empreinte, si légère soit-elle, d'une rancœur ou d'une rancune : la ferveur du culte qu'il a voué à son idole s'exalte et se parfait sans cesse à découvrir en elle de nouveaux trésors de grâce, de nouvelles sources de délices ; ses imperfections, il ne les voit point ; elle lui apparaît toujours dans le délicat triomphe de son élégance et de ses charmes. Cette sorte d'optimisme de la vision est, à mon sens, un des mérites les plus caractéristiques du talent de M. Helleu. Comme d'autres recherchent les déformations, ne prennent plaisir qu'à la représentation des vulgarités, des difformités, des laideurs, qu'à la reproduction de tout ce qui peut donner de la nature et de la vie une impression décevante et douloureuse, lui ne sait voir et traduire que les choses et les êtres de séduction, de charme et d'harmonie.

M. Helleu est, ou paraît être, un artiste heureux. Il semble n'avoir suivi que son instinct et avoir eu la chance de trouver, dès ses débuts,

sa voie véritable. Tant d'autres, aussi remarquablement doués que lui, luttent à se chercher des années durant et ne parviennent qu'à grand' peine à se créer un mode d'expression et un champ d'expériences conformes à leur tempérament ! M. Helleu n'a point connu ces incertitudes ; tous ses efforts, il les a concentrés vers un même but, et l'éducation de son œil et de sa main s'est faite ainsi dans une direction précise. De plus, il ne lui est pas arrivé, ce qui est un hasard heureux pour le développement normal d'une personnalité artistique, de connaître trop tôt l'ivresse du succès. Il a travaillé et produit, de longues années, pour lui-même, pour la seule joie de faire ce qu'il lui plaisait de faire, sans souci d'une réussite brillante, se contentant de *vivre* de son travail ; et cela, par moments, lui fut infiniment plus difficile qu'on ne peut l'imaginer. C'est une étrange chose, en effet, que les pointes-sèches, les dessins de cet extraordinaire charmeur n'aient pas été accueillis plus tôt avec l'enthousiasme dont on les fête aujourd'hui et que le public ait résisté si longtemps à l'irrésistible séduction qui se dégage de ces œuvres. Qu'y avait-il là de supérieur à la compréhension générale ou qui nécessitât une initiation ? Même

pour des ignorants, ne disaient-ils pas assez nettement ce qu'ils voulaient dire, ces visages de jeunes femmes et de jeunes filles, ces études de gestes féminins, si vivantes et si modernes, si près de nous dans leurs raffinements et leurs subtilités ? Comment rester insensible à leur beauté ! Était-ce, alors, le mode d'expression, la forme voulue, l'*écriture*, si l'on peut dire — et le mot, en vérité, ne paraîtra point déplacé, à propos de ces traits de pointe qui ont les déliés, les pleins et la spontanéité des traits de plume, — le style de ces poèmes plastiques qui empêchait qu'on les aimât de suite et qu'on les comprît ? Sans doute, le classicisme de ce dessin dut inspirer de la méfiance ; il n'y avait ici ni jongleries, ni subterfuges, pas l'ombre de mystère ni de complication ; cela était simple, loyal, cela avait la franchise et la sincérité des purs dessins du passé où le dessinateur savait s'exprimer clairement et nettement, ne disant jamais que ce qu'il avait à dire, ne dépassant jamais les limites de son art... L'emploi de moyens aussi peu artificiels contribua peut-être à écarter de l'artiste ceux qui cherchent dans l'art autre chose qu'une figuration, ou, pour mieux dire, une transposition de la réalité. On passa donc,

durant un long temps, avec indifférence, près de ces œuvres exquises et si profondes, malgré leur apparence superficielle et leur absence absolue de symbolisme ou de littérature; les seuls artistes en comprirent dès l'abord le sens et en goûtèrent la savoureuse originalité.

Quant à l'homme lui-même, il vivait à l'écart, loin des coteries, la vie qu'il lui agréait de vivre, sans souci de se mêler aux milieux où se préparent les notoriétés tapageuses; puis, quelle étiquette coller à sa manière? Ne produisait-il pas, au caprice de son inspiration, au gré de sa fantaisie, selon son cœur, dans le plus complet dédain des approbations officielles? N'était-il pas un indépendant et un solitaire? De temps à autre, dans les Salons, aux Pastellistes, on pouvait voir de lui des portraits, des impressions de Versailles, des études de fleurs, ou quelqu'une de ces étonnantes visions de cathédrale, où il s'essayait à fixer la gloire des roses de verre dans la pénombre fastueuse des vieilles voûtes. Et cela déroutait l'opinion, et cela, cette production qui semblait intermittente, ces passages d'un sujet à un autre, et aussi la rare distinction de cet art, cela inquiétait et déconcertait. Au fond, on ne comprenait pas davantage

le peintre des *Hortensias* ou des *Grandes Eaux de Versailles*, des *Effets de vitraux* ou de la *Femme en bateau* et de la *Femme couchée* du Salon de 1892, que l'on n'avait compris, soixante ans avant, les maîtres du XVIIIe siècle. Et rien de plus naturel que cela, après tout, étant données les recherches auxquelles se consacrait M. Helleu et l'espèce très particulière d'idéal qu'il poursuivait.

« Inquiet sans cesse de la beauté et passionnément épris de ce mouvement féminin qu'il suit de toute la vivacité de ses yeux, M. Helleu a compris le geste de la femme moderne ; choisissant celles qui, par leur nature, répondent à sa conception première, il les regarde aller et venir au cours de leur existence jusqu'à ce qu'il les saisisse à l'instant même où, par leur maintien, elles donnent une image d'elles gracieuse et juste. » Ainsi s'exprime, dans sa *Psychologie d'art*, M. Étienne Bricon, et il ajoute fort judicieusement : « Il y a un tact en M. Helleu qui lui permet d'écarter de son art les choses alourdissantes et de ne jamais se servir de ce qui ne signifie rien, ce tact esthétique qui en s'affirmant s'appelle le goût, qualité si familière aux peintres du XVIIIe siècle, qui s'était faite si rare par-

mi ceux du nôtre ; et même ce goût dominera tout en lui et deviendra la faculté directrice de son art. » On ne saurait mieux dire.

Jetez un regard, en effet, sur une de celles que l'on peut appeler « les femmes d'Helleu », sur cette merveilleuse planche, *la Femme devant les trois crayons de Watteau*, du Louvre ; « regardez-la, comme dit Edmond de Goncourt, une main sur son ombrelle, avec toute l'attention de sa séduisante et ondulante personne, penchée sur les immortels dessins de la vente d'Imécourt ». Quelle souplesse de coup de pointe ! Quelle science de *restriction !* Quel art de tout dire en raccourci, de tout faire dire à la ligne ! J'ai cité cette page qui est célèbre, mais devant combien d'autres nous éprouverons une satisfaction aussi complète !

Voici la *Femme à la harpe*, debout, dans sa gracieuse sveltesse, avec l'accoudement rêveur du bras gauche aux volutes fleuries de l'instrument, la jolie caresse d'un doigt à sa mignonne bouche, le profil estompé comme au passage d'une songerie et toute l'élégance de sa froufroutante toilette vue à travers les cordes sonores... Voici, sur des canapés, parmi des coussins, l'allongement félin qui s'étire des corps souples

et gracieux; devant le foyer d'une cheminée de marbre Louis XVI, parmi la clarté laiteuse du salon blanc, une femme assise à terre dans l'écrasement mou des plis de son déshabillé ; enfouie sous la neige des draps, la tête creusant la mollesse de l'oreiller, une femme endormie, un bras dehors, replié vers sa poitrine; une femme vue de dos, debout, en train de lacer son corsage, la tête penchée en avant, montrant en raccourci sa nuque grasse et la blanche floraison de ses épaules hors du décolletage ; voici, encore, la femme appuyée à une table, l'ovale du visage pris entre les deux mains, de face, les yeux pleins de pensée sous l'enroulement, sous l'ondulement des beaux cheveux massés au sommet de la tête; et la femme se chauffant, assise sur un siège bas, tenant d'une main les pincettes; et la femme à la tasse, dans le lit de la convalescence, tout le visage caché derrière le bol blanc... ; et *la Cigarette*, la jeune fille étendue sur une chaise longue, les traits comme empreints d'une légère griserie, le regard clair; et les deux enfants, le garçon et la fillette couchés, l'un près de l'autre, à plat ventre sur une table à regarder un livre d'images; et *la Colonne*, une délicieuse jeune femme en toilette de soirée,

debout contre une colonne cannelée, dans l'envolement de tulle de ses larges manches ; et *Coucou*, le jeu de la mère et de l'enfant sous une table, une exquise scène d'intimité ; et *Ellen et sa Grand'mère*, au piano, où le sens de pénétration des caractères qui est une des qualités dominantes de M. Helleu s'exerce avec la plus rare finesse; et encore l'adorable planche de la mère allaitant son enfant, un regard tendre glissant sous les paupières baissées vers la mine goulue du bébé qui, lui, pose sa petite main sur la main de la mère, ouverte en un joli geste de pudeur pour cacher sa gorge, poème exquis de maternité d'une prenante séduction...

Et que dire aussi de ces dessins à la sanguine rehaussée de crayon blanc, sur ces fonds de papiers bleutés ou grisés que l'artiste affectionne, de ces pages où il groupe, au hasard de sa fantaisie toujours avide de saisir et de fixer le fugitif d'une pose ou d'un geste, le momentané d'un profil qui va se perdre, le raccourci d'une attitude, où il groupe des études de têtes ou de mains, où c'est parfois, seulement, l'indication d'une nuque sous l'envolement des cheveux, la notation de la jolie physionomie de deux pieds de femmes croisés l'un sur l'autre et dépassant

le bas d'une robe à peine indiquée, ou encore ces morceaux de nu, d'un velouté tout frémissant et où palpite la chair jeune avec l'ondulosité comme remuante des lignes; surtout, cette feuille où le dessinateur a noté le rejettement en arrière d'un torse de femme assise et se cachant la tête derrière ses bras ployés au-dessus, beauté qui s'étire et s'alangit, souple, harmonieuse, infiniment séduisante!

Et il y a, aussi, ces adorables silhouettes de jeunes femmes et de jeunes filles adossées ou accoudées au bastingage des yachts et au parapet des jetées, avec la mer bleue derrière elles, toute moutonnée de blanc, par les après-midi de brises fraîches, et que sillonne le passage des grands oiseaux blancs que sont les sveltes bateaux de course aux énormes voiles... et, dans le vent, l'envolement des ombrelles et des rubans des femmes, la joie remuante des drapeaux, des flammes et des pavois...

Je sais, d'Helleu, une série de beaux dessins saisis au cours de ses croisières d'été dans les eaux anglaises et rehaussées parfois, sur la sanguine et le blanc, d'un ton ou deux, ici la note bleue du bleu de la mer, là le serpent rouge d'une flamme au sommet d'un mât, et qui sont de

vrais bijoux d'intimité tendre au plein air. C'est, représentée là, au gré du caprice de l'artiste, et selon les moments, ce qu'il appelle avec amour — car voilà la vraie vie qu'il aime et qui le passionne, et qu'il voudrait toujours vivre — « la vie de famille à bord d'un yacht ». Oui, avec amour ! et ces dessins le prouvent. Voici, à l'ombre claire des voiles, les flâneries sur les chaises longues d'osier ou dans le balancement des *rocking-chairs*, les grandes ombres remuantes sur le parquet blanc du pont cerné de ses bordages vernis et tout brillant de l'éclat des cuivres, des vitrages, des claires-voies... ici, un gamin se haussant sur les pointes jusqu'au cadran de la boussole dans sa niche de cuivre jaune ; là, le geste penché d'un couple qui regarde fuir, de l'arrière, le sillage blanc du bateau dans le saphir liquide de la mer... ces moments d'immobilité silencieuse et de vague à l'âme et aux sens que donne la fuite des petites lames le long du yacht, et leur clapotement rythmique qu'interrompt tout à coup une risée plus forte ou le claquement de la toile au vent qui fléchit, provoquant comme une indécision dans la course de l'agile oiseau...

Ces visions d'élégance et d'intimité, nul mieux que M. Helleu, avec plus de finesse et de charme

persuasif, ne sait les transcrire plastiquement ; c'est bien là un domaine qui lui appartient et qu'il s'est conquis par la force de la sincérité. Dans ce sens, on peut dire qu'il est arrivé à une vraie maîtrise et qu'il restera comme un des documentateurs les plus précieux de la vie de notre temps. Avec Willette, avec Forain, avec Steinlen, avec Jules Chéret, avec Lepère, avec Renouard, avec Louis Morin, il s'imposera à l'avenir par l'intensité spéciale, par l'originalité de sa manière de voir et de sentir la vie moderne ; les uns et les autres, ils livreront aux historiens de demain, en une collaboration miraculeuse où chacun garde jalousement son individualité propre, un tableau des mœurs et des idées de cette fin de siècle aussi séduisant et aussi complet que possible.

Dans une autre série d'œuvres, cette série des évocations de Versailles, l'artiste nous révèle un autre coin curieux de sa sensibilité. Ce passionné de modernisme y avoue une fervente tendresse pour le passé. Dans les avenues désertes de la ville royale, dans les allées silencieuses du parc, autour des bassins et des fontaines dont l'automne emplit les vasques de la moisson rousse des feuilles mortes, parmi le peuple de spectres

des statues, il aime s'égarer. Une odeur humide et mélancolique monte de la terre et dans les profondeurs des taillis règne de la pénombre ; le miroir vert des eaux qu'encerclent les moulures de marbre se moire de reflets immobiles ; tout se tait, tout est pénétré de mort; cette atmosphère oppresse, elle est chargée de tant de souvenirs, de tant d'évocatrice tristesse! Toute la gloire de deux siècles, l'âme d'un autrefois de fastes et de triomphes erre là ; un chœur de pâles fantômes habitent ces bosquets, passent au crépuscule le long des façades que bleuit la lune, s'attardent parmi les colonnades, les « mélancoliques pèlerins » des *Fêtes galantes*. Avec M. Lobre, le maître des « *Instantanés* de la grâce de la Femme », selon la jolie expression d'Edmond de Goncourt, est celui qui a le mieux senti et traduit « le charme de Versailles ». Mais M. Lobre se confine, lui, à de rares exceptions près, à la peinture des intérieurs du Château ou des Trianons, et l'on pouvait voir de lui, à l'Exposition décennale du Grand Palais, ces délicates merveilles : le *Salon de Marie-Antoinette au Petit Trianon*, le *Salon de M*^me^ *Adélaïde*, qui appartient à M. Robert de Montesquiou, l'un des fidèles aussi, et des plus fervents, de ce culte du charme de

Versailles qui a trouvé en l'érudit et pénétrant écrivain qu'est M. Pierre de Nolhac un historien aussi exact que sensitif.

Oui, ces impressions, ces tableaux de Versailles sont parmi les œuvres les plus exquises et les plus caractéristiques de M. Helleu. Il y apparaît comme un paysagiste d'un œil délicat et d'une impressionnabilité surprenante. Celui que l'auteur de *La Faustin* disait si justement « amoureux de douces étoffes, de tendres nuances, de soieries harmonieusement déteintes » a trouvé là des motifs de s'exprimer aussi attachants et aussi inspirateurs que dans les gestes et les mouvements du corps féminin, que dans la luminosité joyeuse des paysages de mer, que dans la mystérieuse et étincelante beauté des cathédrales. N'est-ce pas, encore, Edmond de Goncourt qui, dans son *Journal*, à la date du 31 janvier 1895, nous donne ce document précieux : « A la fin de la soirée, arrive Helleu, qui a passé toute la journée à peindre, par ce froid, les statues de Versailles, à demi ensevelies sous la neige, parlant de la beauté de spectacle et du caractère de ce monde polaire » ? Et le vieux maître continue ainsi : « Il me confesse avoir travaillé à Chartres, à Reims et à Notre-Dame, à Notre-Dame

qu'il a habitée la matinée, presque deux années, visitant tous les coins et recoins des tours, au milieu de ces anges suspendus dans le ciel, ayant comme des mouvements de corps, pour se retenir et ne pas tomber en bas. Et il nous parle d'une fête où, peignant au milieu des chants, des roulements de l'orgue, du chant des cloches en branle, il donnait des coups de pinceau sur la toile, à la façon d'un chef d'orchestre, complètement affolé. »

Ainsi se combine, dans cette personnalité d'artiste, le culte du passé à la passion de la vie moderne ; il pratique l'un et l'autre avec une égale sincérité. De même qu'il a le goût du *yachting*, il a l'amour du bibelot ; au retour de ses croisières estivales, c'est sa joie, pour compléter la parure de sa claire demeure, de flâner chez le brocanteur ; il adore les vieux cadres fleuris du XVIIIe siècle, les sièges blancs de l'époque Louis XVI et les acajous rehaussés de bronzes de l'Empire, les lits de repos aux molles ondulations, les fines chaises de tapisserie aux cou-

leurs mortes, et ces vanneries du Japon qui ressemblent à des osiers de bronze amoureusement tressés... et là, dans ce décor où il travaille, dans ce décor blanc de salon français, — car l'artiste n'a point d'atelier, que je sache du moins ! — parfois rayonne pâlement, discrètement, la note d'un bouquet, la bulle de savon irisée d'une fleur d'hortensia, dont l'artiste, avec la poudre du pastel, créera un délicat chef-d'œuvre ; là, dans cette chambre de travail, qui est aussi une chambre de rêve blanc et d'élégance féminine, c'est, dans des cartons ou traînant sur des meubles, la profusion des épreuves fraîches, noires ou à la sanguine, des pointes-sèches de la veille, ou, sur une table, le beau cuivre rouge glacé comme un miroir où la pointe de diamant a commencé de tracer, à peine visible, un profil perdu sous l'envolement gracieux des cheveux...

Et l'homme, dans cette atmosphère blanche, tout noir, sveltement et nerveusement fin, élancé, « des yeux fiévreux, une physionomie tourmentée et, avec cela, la peau et les cheveux du noir d'un corbeau », d'après le portrait d'Edmond de Goncourt, tout en noir et que, dit le poète des *Hortensias bleus*, « je n'ai jamais vu, depuis quinze ans que j'ai l'honneur d'être son ami,

porter sur soi, une teinte, une couleur; en éternel deuil, peintre des nuances suaves », l'homme va et vient, une éternelle cigarette à la main, parlant d'art... Les noms de Whistler, de Boldini, de Sargent surtout, dont il est le grand ami et dont il s'honore d'être l'élève, reviennent souvent sur ses lèvres. Les deux syllabes aussi du nom d'un des plus purs maîtres de l'art français, Ingres, c'est avec amour, avec une tendresse reconnaissante qu'il les prononce... et tout ce qui, dans la nature et dans la vie, dans cette vie moderne si exquise et si féconde en sensations pour tous ceux qui savent la regarder et la comprendre, de tout ce qu'il y a de délicat et de fin, de subtil et d'exquis, de tous les raffinements de la civilisation, de toutes les grâces des choses, de tout cela l'artiste est épris, l'homme est charmé, et c'est de tout cela qu'est fait son œuvre, cet œuvre abondant et divers, d'expression aiguë, de vérité subtile, cet œuvre si moderne et si traditionnel à la fois, et où se manifeste, à travers une sensibilité d'artiste infiniment délicate et compréhensive, prodigieusement vibrante, l'âme souple et légère, l'esprit prompt et primesautier, le goût sûr et avisé, le sens parfait de la mesure, de notre race, ces trésors aujourd'hui gaspillés

par tant de mains bêtement prodigues et grossières et qui ont fait durant deux siècles la gloire du nom français...

HENRI LE SIDANER

HENRI LE SIDANER

Je connais peu de personnalités d'artistes aussi primesautièrement raffinées et subtiles que celle de M. Le Sidaner. Comme d'autres sont violents et frénétiques, tout en gestes, avec la voix sonore et les regards fiévreux, lui est tendre, discret, mélancolique, paisible, profond, voilé; il parle peu et à voix basse, il ne fait pas de phrases, ne prononce pas de vaines paroles, dit toujours avec mesure ce qu'il veut dire, soit uniquement ce qu'il pense et sent avec acuité, dans un langage choisi et d'une exquise séduction. C'est une nature douce et réservée qui a horreur du bruit et de l'agitation ; il m'apparaît comme enveloppé

de cette pénombre crépusculaire dont il a si délicieusement saisi et fixé le charme ; il est l'amant du « calme clair de lune triste et beau » de Verlaine,

> Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
> Et sangloter d'extase les jets d'eau,
> Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

Il chérit la solitude et le silence ; il a la passion du mystère et du rêve, pas du mystère morbide et du rêve compliqué qui obsèdent certaines imaginations contemporaines, mais du mystère intime et du rêve émouvant qui habitent les vieilles pierres, planent sur les eaux endormies des canaux, allument dans la nuit tombante les fenêtres des humbles maisons, errent sous les arbres des jardins et des avenues, unissent les mains des jeunes filles dans l'épanchement curieux des confidences, palpitent dans les clartés lunaires, parent enfin de beauté toutes les choses, même les plus simples, surtout les plus simples, de la nature et de la vie. C'est devant ces spectacles de douceur et de poésie, devant ces féeries pâles que Le Sidaner s'est arrêté, conduit par son tempérament et le sûr instinct de sa sensibilité ; je n'ajouterai pas par son édu-

cation, car il n'est l'élève que de lui-même, et il s'estformé seul sa vision et sa technique. L'exercice des facultés de réflexion et de volonté a, incontestablement, une grande importance dans le développement d'une personnalité artistique et la création d'une œuvre d'art et je n'entends point prétendre qu'il ne l'ait pas eue dans le développement de la personnalité et dans la création de l'œuvre d'art qui nous occupe ; mais je crois bien qu'avant de se soucier de la voie la meilleure et des moyens d'expression les plus conformes à sa nature, Le Sidaner s'est préoccupé surtout de cultiver sa sensibilité. On sent qu'il a attaché longtemps, et qu'il attache encore, plus de prix aux choses qu'il a à dire qu'à la façon de les dire, et c'est avec raison qu'il a pris soin de s'enrichir et de s'affiner l'esprit et les sens, au lieu de porter tous ses efforts sur des questions d'exécution et de pratique. Les facultés émotives jouent donc dans son art le principal rôle. Elles ont développé en lui ces dons de tendresse et d'intimité, qui voilent ses toiles comme d'une brume de séduction, parant la réalité d'un infini prestige ; elles lui ont appris à savourer ses sensations, elles l'ont rendu plus impressionnable, capable enfin de percevoir des

nuances et des formes plus légères, plus délicates, plus subtiles, et d'en éprouver des émotions si ténues et si complexes, si raffinées et si profondes qu'on les croirait inexprimables par des moyens plastiques. Ces émotions, d'autres peut-être, sans doute même, car elles sont essentiellement *humaines*, les ont éprouvées avant lui, mais je doute que quelqu'un, avant lui, ait réussi à les faire ressentir aussi intimement à d'autres.

Don précieux entre tous, pour un artiste moderne surtout, que celui de la persuasion ! Et ce don, M. Le Sidaner le possède entièrement, lui qui parvient à convaincre par une éloquence discrète et comme à voix basse, par le silence... Oh ! les coups de gueule des rhéteurs de l'art, les roulades des ténors de la peinture, les parades des baladins du pinceau et de l'ébauchoir aux tréteaux des foires sur l'ahurissement de la foule !... quelques années passent, et de ces sonorités dont se grisent un moment les oreilles du public, l'avenir ne garde pas même un écho, car demain n'appartient pas aux hommes et aux œuvres de mensonge, mais aux hommes et aux œuvres de sincérité et de vérité ; car « tout le reste est littérature », car tout le reste est de

l'art pour l'art, c'est-à-dire des mots vides de sens, des accouplements, harmonieux peut-être, de syllabes, mais d'où toute pensée, tout mouvement du cœur est absent... Au contraire, se livrer tout entier dans son œuvre, sans réserve, sans arrière-pensée, avec tout l'élan de toute son âme, avec toute la force d'amour et d'abandon dont on est capable ; du trésor de ses expériences, de ses sensations, de ses perceptions au contact de la nature et de la vie, ne rien garder pour soi-même, cela, c'est la vraie force et c'est aussi la vraie originalité, car l'œuvre d'art est et sera toujours la plus haute et la plus durable où palpite le plus d'humanité; le royaume des cieux, en art, ne sera plus le privilège des égoïstes et des avares.

Je découvre dans l'œuvre de Le Sidaner ces qualités sérieuses et profondes, et je l'aime pour cela que j'y sens frémir une sensibilité humaine. Oui, de ses débuts à aujourd'hui que le voici en pleine possession de son talent, nous le voyons poursuivre le même idéal, cherchant sans cesse à fuir les influences extérieures, n'écoutant que la voix de son instinct, avide de ne conquérir l'aisance de technique où il est parvenu que pour exprimer plus complètement ses rêves, ses sensa-

tions, ses émotions par des moyens aussi simples que possible.

Les dix premières années de sa vie, il les passa à l'île Maurice, où il naquit, en 1862, de parents bretons appartenant à des familles de marins de l'Ile Bréhat et de Saint-Malo. « Il vint en pleine adolescence et les yeux baignés de clartés, — écrivait M. Paul Riff dans sa préface au catalogue d'une Exposition des œuvres de l'artiste, en 1897, galerie Mancini, — se fixer à Dunkerque, devant le murmure de la mer du Nord, sous le voile de ses brumes et le poids de ses mélancolies. Du choc si rude qu'il ressentit, Le Sidaner resta obstinément songeur. On eût dit que, sous le sceau d'un effroi, il se repliait sur lui-même pour mieux préserver la flamme de tendresse créole qui veillait en lui. »

Contrairement à l'usage, la vocation artistique de Le Sidaner ne fut pas combattue par les siens; il ignora la lutte contre l'autorité familiale, si cruelle à tant de débutants. Auprès de son père qui, lui-même, peignait et sculptait,

— il avait été, jusqu'à l'âge de vingt-sept ans, capitaine au long cours, puis s'était, à son retour de Maurice, établi courtier maritime à Dunkerque — il ne rencontra que des encouragements. A quinze ans, il avait déjà une boîte de couleurs et brossait d'amusantes pochades; devant de si heureuses dispositions, son père ne tarda pas à lui faire quitter le collège et à l'envoyer suivre les cours de l'École des Beaux-Arts de sa ville d'adoption. Il y reçut l'enseignement d'un professeur qui tenait toute sa science des maîtres de l'École d'Anvers.

« Que de temps il m'a fallu, me disait-il un jour avec mélancolie, pour me débarrasser de ces mauvaises influences! Oh! elles n'étaient pas pires, après tout, que celles qui agirent sur moi à l'École des Beaux-Arts de Paris, où, de dix-huit à vingt-trois, vingt-quatre ans, je suivis les leçons de l'illustre Cabanel. Ma première année d'École, je la passai au Jardin des Plantes et au Louvre : au Jardin des Plantes, où je faisais des études de lions et de tigres; au Louvre, où je copiais des Delacroix et des Jordaens. C'est à cette époque-là, si je ne me trompe, que Manet exposa au Salon ses portraits de *Pertuiset, le tueur de lions*, et de *Rochefort*. Le premier me

plaisait vraiment ; mais le second, par petites touches, m'épouvantait : cela était si différent de ce que j'avais vu jusqu'alors ! Cependant je me souviens bien que le fameux *Bar des Folies-Bergère* du même Manet me causa une des impressions les plus profondes que j'aie ressenties... Mais les commandements de l'École me défendaient de trouver tout cela aussi beau que je l'aurais voulu. Quand je pense à cette époque de ma carrière, vrai, il me semble que j'étais empoisonné. C'est Étaples qui m'a désintoxiqué, c'est-à-dire la nature.

« Je venais, chaque année, passer les vacances dans ma famille. En 1881, le hasard me conduisit à Étaples ; j'y restai tout l'été à faire des marines. C'est un pays de noble caractère, avec de belles lignes simples, des horizons harmonieux d'eau et de dunes, un peu ce pays sévère que notre grand Cazin a immortalisé. J'ai vécu là, de 1884 à 1893, huit pleines années d'une vie saine et charmante ; j'y ai noué quelques-unes des amitiés qui me sont les plus chères : Eugène Vail, Thaulow, Henri Duhem, firent à Étaples de longs séjours ; Alexander Harrison, Middleton Jameson, le frère du fameux Jameson, y travaillèrent aussi.

« Entre temps, j'étais allé en Hollande, où Rembrandt, Pieter de Hoogh, Vermeer de Delft surtout me ravirent, puis en Italie, grâce à la bourse de voyage que m'avait valu une troisième médaille au Salon des Champs-Élysées. En Italie, je fus véritablement affolé : Florence m'émerveilla, vous le pensez. Oh! les délicieuses heures que je passai dans ce couvent de San-Marco à copier la figure de la Vierge dans l'*Annonciation* de Fra Angelico! Fra Angelico et Giotto, comme je préférais leur grâce naïve à la science des Titien, des Véronèse et des Tintoret! »

C'est à Bruges, comme nous allions, au crépuscule, le long des canaux d'eaux dormantes où se joue sans cesse le caprice des reflets, dans ce silence de lumière dont il a, avec tant de vérité, perpétué la douceur sur les façades à pignon de la vieille cité flamande, que Le Sidaner me disait ces choses; elles ne me surprirent point. Je le savais largement compréhensif de toute beauté, capable de la chérir sous quelque forme qu'elle se présente et quel que soit le vêtement dont l'aient revêtue, pour la faire plus belle selon leur rêve, les artistes d'hier et d'aujourd'hui, et je l'avais toujours soupçonné d'une prédilection pour les maîtres que l'on continue d'appeler, à

tort, d'un terme qui comporte un peu du dédain des civilisés pour les barbares, les primitifs; mais l'entendre évoquer avec tant d'émotion, après des années, le souvenir des heures qu'il vécut dans la compagnie du fresquiste ingénu de Saint Marc, éclaira à mes yeux, jusqu'au tréfonds, son âme d'artiste. C'est bien cela, me dis-je, Le Sidaner regarde la nature et la vie avec le même regard ingénu et frais, impressionnable à la simple poésie des choses, que les bons moines du xiiie et du xive siècle; il s'entretient avec les vieilles pierres de ces maisons où naquirent et moururent tant d'existences humaines, avec les feuilles de ces arbres centenaires et les reflets de ces images dans l'eau paisible, comme saint François conversait avec les oiseaux, les poissons et les fleurs; seulement, par bonheur ou par malheur pour lui, il ne porte pas en son cœur le flambeau de la foi qui illuminait ces saints personnages; ce ne sont pas les rapports des êtres et des choses, créatures de Dieu, avec Dieu lui-même, qui l'intéressent et l'inspirent, c'est leur valeur humaine dont il se soucie uniquement et qui l'émeut et qui le passionne. Le pittoresque en soi le laisse indifférent, et s'il peint amoureusement une façade toute pâle

sous le clair de lune, avec une petite fenêtre allumée, comme un œil voilé de larmes dans un visage blême d'angoisse, c'est moins peut-être pour le délicat contraste de ces deux lumières, la lumière lunaire, blanc bleuté, et la lumière de la lampe, rose d'or, c'est moins peut-être pour la fine séduction de ce jeu de valeurs que pour nous faire rêver devant ce très ordinaire, et cependant très profond, mystère qu'évoque en notre âme la vue de quelques carreaux de verre dont l'éclat témoigne de la présence d'une ou de plusieurs vies humaines, derrière les murailles où ils percent un trou lumineux.

De même, continuai-je, quand il choisit pour motif d'un de ses tableaux un vieux perron aux marches délabrées, à la rampe rouillée, qui, sur des pierres moisies par la mousse, a suinté comme des larmes de sang, quelle impression cherche-t-il à susciter en nous autre que celle des êtres humains qui, de leurs pieds rendus légers par le bonheur ou alourdis par la détresse, franchirent ces degrés qui les séparaient de tout un infini de joie ou de misère. Et par delà les ais disjoints de la porte, tant il peint cette porte avec un religieux respect et comme un peu d'inquiétude attendrie, quel monde de

réflexions il éveille en nous! Vraiment j'ai respiré, à regarder une de ces portes closes, l'odeur moisie des chambres longtemps inhabitées au seuil desquelles on hésite à entrer, on s'arrête le cœur oppressé par tous les souvenirs qui y dorment, comme si l'haleine de ceux qui vécurent là leur lot de vie raréfiait l'air, rendait l'atmosphère irrespirable.

Le Sidaner, concluai-je enfin, est une sorte de mystique qui n'a pas la foi.

Que l'on se rappelle, en effet, le premier tableau qu'il exposait aux Champs-Élysées en 1887, *Après l'office*, cette sortie d'église, par un dimanche gris d'automne, avec ces arbres dépouillés, déjà grelottants dans l'air humide, et ces humbles figures dévotes qui leur ressemblent frileuses et ramassées sur elles-mêmes, ou, sur l'étendue morne d'une dune, *la Promenade des Orphelines*, qui vont, par petits groupes, sous la surveillance des ailes blanches d'une Sœur de Saint Vincent de Paul, dans leurs mélanco-

liques robes grises dont les rubans bleus, verts, rouges, rompent seuls l'uniformité; au fond, on devine, dans les lueurs gris d'argent du ciel, la mer grise, harmonisée de gris bleus, de gris verts, de gris jaunes, de gris blancs d'une morosité pénétrante; que l'on se rappelle encore cette *Communion in extremis* qu'apporte le prêtre à une petite jeune fille en blanc dans le fauteuil de son agonie, parmi la détresse des murs blancs de cet intérieur pauvre, où les cierges allumés brillent si funèbrement sur la douleur agenouillée du père et de la mère. Ici et là, ne découvrait-on pas, déjà, les qualités de concentration, d'intimité spirituelle, d'émotion humaine qui marquent les œuvres plus récentes de l'artiste? Ces harmonies claires, ces harmonies blanches, Le Sidaner devait leur demeurer longtemps affectionné. En 1891, avec sa *Bénédiction de la mer*, toute vibrante de clartés fraîches; en 1892, avec sa *Jeune Fille hollandaise;* en 1893, avec l'*Autel des Orphelines* qu'il exécutait, à son retour d'Italie, en grande tonalités simples, un peu sous l'influence des vieux maîtres, et où il mettait en scène, dans un décor blanc de salle d'ouvroir, un chœur de jeunes orphelines en train de préparer et de parer l'autel du mois de

Marie; en 1894, avec *le Départ de Tobie*, et surtout avec *les Promis*, où il baignait, dans les blancheurs pures du clair de lune inondant la façade d'une petite maison d'Étaples, le groupe étroitement enlacé des deux fiancés, il s'affirmait plus visiblement encore comme un curieux de sensations subtiles, en possession de moyens d'expression que la pratique consciencieuse et patiente de son art n'allait pas tarder à assouplir davantage et à originaliser définitivement.

Les Vieilles, le tableau que Le Sidaner exposait en 1895, au Salon du Champ-de-Mars, où il était entré l'année précédente, — en même temps que *la Seine au Point-du-Jour*, par un effet de crépuscule où déjà s'allument les lumières des quais et des bateaux, en même temps aussi qu'un *Clair de lune* avec de petites maisons éclairées, — *les Vieilles* marquent une date dans la carrière de l'artiste. On peut considérer cette toile sinon comme le vrai point de départ d'une évolution, du moins comme la prise de possession incontestable de sa personnalité artistique. « Par un soir de printemps, dans un verger fleuri, de pauvres femmes achèvent les dernières heures de leur existence contemplative et enclose. Mais qu'importe, puisque tout doit renaî-

tre ? La vie se rattache à la mort par une chaîne indissoluble, et n'est-il pas consolant que les labeurs aient une fin, et que les générations se couchent comme des moissons mûres, alors que se dressent de nouvelles énergies qui les remplaceront à la peine ? » Telle est, selon M. Paul Riff, cette page émouvante.

Depuis, la sensibilité et le talent de cet original artiste n'ont fait que s'enrichir et se perfectionner. Il va sans cesse vers plus de délicatesse avec plus de simplicité, vers plus de profondeur dans plus de vérité. Travaillant dans la solitude, loin des coteries, à l'abri des influences toujours pernicieuses des milieux artistiques, il revient chaque année, soit au Salon, soit à des expositions comme celles de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs et de la Société de Pastellistes Français, avec une belle moisson d'œuvres nouvelles. Dans la ville des béguinages, dans cette Bruges si délicieusement chantée par Georges Rodenbach, il a passé plus d'une année; nul, que je sache, n'a mieux fixé la poésie de cette adorable cité, car nul n'en a mieux pénétré l'âme. Des toiles comme *le Soir*, *le Quai*, *Maison sur le canal*, *le Beffroi*, *le Miroir*, *la Chapelle*, *les Barges*, pour n'en

citer que quelques-unes, et *l'Orangerie*, qui fut un des succès de la première exposition de la Société Nouvelle, en 1900, resteront comme des œuvres précieuses tant au point de vue sensitif qu'au point de vue documentaire. A Beauvais, puis dans les environs de Beauvais où il a découvert une vieille petite ville morte, moitié village, moitié ville, serrée dans la verte ceinture de grands arbres de ses anciens remparts, au cœur de ce noble pays du Beauvaisis, plein de vestiges du passé héroïque et religieux, l'artiste s'est établi ensuite. Nul peintre n'y vint jamais planter son parasol de toile : c'est un petit royaume qu'il s'est conquis, où les motifs, les thèmes de tableaux abondent pour lui, dont d'autres ne sentiraient pas la beauté et près desquels ils passeraient sans doute sans les voir. Car — j'y veux insister encore, afin que l'on ne puisse pas se méprendre sur le sens des recherches qui passionnent Le Sidaner, — ce n'est pas de pittoresque plus ou moins inédit, plus ou moins imprévu, qu'il est épris ; ce n'est pas l'architecture plus ou moins originale d'une façade, d'un toit, d'une ville morte qui le requiert, mais il se soucie uniquement de découvrir et de noter les traces de la vie dans les paysages de mai-

sons, de petites places, de promenades et de jardins abandonnés dont il a fait l'objet de sa prédilection. Quoi de plus significatif, en ce sens, que ses envois au Salon de 1901 : *Lumières*, *l'Hiver*, *la Statue*, *l'Escalier*, *la Ruelle ?* J'arrête ici cette énumération, car les titres, volontairement non littéraires, donnés par l'artiste à ses toiles, ne peuvent en rien suggérer la séduction des œuvres qu'ils qualifient. Comment dire, en effet, le charme émouvant qui se dégage de ces poèmes de couleur à la fois si savamment et si simplement écrits? Comment dire la pénétrante douceur de ces façades baignées de lune, de ces paysages de neige, de ces coins de jardins délaissés, de ces rues de province par les soirs d'hiver, où la flamme des réverbères dans sa cage de verre brûle, indécise, à travers le brouillard? Oh! que de choses troublantes et mystérieuses l'artiste fait exprimer à ces murs blancs, à ces arbres défeuillés, à ces lumières qui veillent dans la nuit, à ces portes closes, à ces reflets animant l'eau dormante!

Il est encore, dans l'œuvre de Le Sidaner, d'autres motifs qui l'attirèrent et qu'il a traités avec l'art le plus subtil et le plus exquis. Je veux parler de cette série de toiles où il évoqua si gracieusement la pureté fraîche des jeunes filles, leur chaste beauté. Il les représenta, ici, se promenant les bras à la taille, dans les allées ombreuses des parcs crépusculaires, là, passant au bord d'une paisible rivière, parmi les jeux atténués des clartés agonisantes, ici encore, rêveusement assises dans le silence bleu de la nuit, ici encore, debout, dans les plis de leurs chastes robes blanches, s'étreignant et se consolant, la tête de celle-ci blottie contre l'épaule de celle-là ; là encore, toutes blanches, parmi la poussière du soir éteint, appuyées au parapet d'un quai de Bruges, avec, derrière elles, la fuite des maisons obscures et le grand abîme livide et rose du ciel reflété dans l'eau immobile du *Miroir*. La poésie du *Dimanche*, il l'a chantée aussi en harmonies blanches de la plus adorable suavité ! Elles sont plusieurs jeunes filles, sur une sorte de terrasse de gazon que bordent des arbres légers aux feuillages d'argent contre le ciel bleu et rose ; des touffes de fleurs éclairent l'herbe. Elles vont et viennent, gracieuses et lentes ; quelques-unes

se sont arrêtées ; elles devisent ensemble ; leurs gestes sont calmes, presque graves ; les formes de leurs corps se révèlent à peine sous les robes claires; leurs belles chevelures se relèvent en masses d'or ou d'ébène sur leurs têtes; elles sont un chœur blanc de rêves indécis, de figures neigeuses aux yeux naïfs, qui, du sommet de ce promontoire, contemplent la vie; au loin, dans la vallée, au clocher de l'église à peine visible parmi les brumes fines de l'après-midi qui s'achève, l'angelus du soir sonne...

Ailleurs, elles sont six en *Ronde au clair de lune*, les visages noyés de pénombre bleue, le vol de leurs robes et des rubans de leurs ceintures caressé soudain de rayons. Elles tournent, elles tournent, elles se grisent de tourner ainsi, dans la fraîcheur humide de la prairie qu'elles foulent de leurs pieds légers; elles sont pareilles à des fées, les fées de la jeunesse et de l'amour, les fées de l'ignorance et de la grâce; et l'on ne se lasserait pas de les contempler. N'évoquent-elles pas les plus purs et les plus troublants de nos souvenirs, l'aube brumeuse des cœurs qui commencent à battre, le délicieux tourment des premiers désirs dont se gonflent les sens adolescents, le vertige adorable des mains qui s'effleurent, des

cheveux blonds voletant sur les nuques, des fleurs qu'on échange, des baisers chastement posés sur une joue rougissante et qui semblent contenir tout l'infini de la volupté !...

Telle est cette œuvre : une sensibilité de la plus subtile essence s'y révèle sans détours, une loyauté d'artiste qu'aucune tentation ne souille la vivifie, un cœur et un cerveau d'homme y verse ses rêves, ses pensées, ses joies, ses tristesses, ses sensations, sincèrement ; œuvre de silence et d'humaine beauté, œuvre de pureté et de mystère qui invite aux réflexions mélancoliques, au reploiement sur soi-même, au culte du passé et de la vie humaine. Sans artifices, sans vaines déclamations, par un talent qui possède au plus haut point le don de suggérer, avec des procédés aussi simples que possible, et grâce à une rare science des valeurs, l'art de Le Sidaner émeut et séduit ; dans le domaine qu'il s'est conquis, il a atteint déjà une maîtrise qui nous promet, pour l'avenir, de belles joies d'art et de rêve.

STEINLEN

STEINLEN

Il est, dans l'œuvre abondante et si diverse de Steinlen, deux pages particulièrement expressives de sa sensibilité. L'une est, pour ainsi dire, la synthèse de ses observations, et l'acuité de vision, la passion de la vérité, dont il fait preuve dans tout ce qu'il signe, s'y manifestent avec une plénitude qui atteint à la grandeur; je veux parler de cette vaste affiche de *la Rue*, où ne figurent pas moins de quatorze personnages, sorte de fresque populaire que magnifie la plus riche intensité de couleur décorative. Il y a groupé à plaisir tous les types qu'il affectionne et que possède si bien son crayon, et quelqu'un

qui ne connaîtrait de son œuvre que cette composition pourrait aisément se faire d'après elle une idée complète de l'originalité de Steinlen, de sa façon de voir et de traduire la vie moderne.

Dans l'autre page, au contraire, de sentiment plus intime, s'avoue une nature de poète, un penchant à la tendresse et à la mélancolie, une conception des choses dominée par la douce pitié. Le vériste, sans cesser d'être exact, s'émeut. C'est une des lithographies illustrant les très insignifiantes *Chansons de femmes* de M. P. Delmet, celle intitulée : « Tu m'apparus... » : dans l'ombre d'une rue éclairée au loin de vagues lueurs, le long des murs, un couple marche étroitement enlacé; elle, vêtue du costume des ouvrières des faubourgs, tête nue, tient de la main droite son réticule, l'autre prisonnière dans la main ardente de l'homme, et, tout en allant, leurs lèvres s'unissent. Oh! l'adorable geste d'abandon que celui où fléchit un peu le corps de l'amoureuse forme, toute claire dans l'ombre, où se hausse sa bouche vers la bouche désirée, le joli geste de souplesse et de grâce, si finement observé et si délicatement traduit!

Ces qualités de vérité et d'émotion suffiraient seules à justifier l'attrait qu'exerce sur le public

l'art de Steinlen ; grâce à elles, il est compris et aimé de tous, il s'impose à l'attention de tous les regards, il atteint le cœur des foules. C'est qu'il est, à la fois, un fort et un tendre, c'est qu'il est, avant tout, humain ; par là il devient compréhensible à qui que ce soit. Mérite susceptible de le diminuer, au lieu de le grandir, dans l'esprit de ceux qui voudraient faire de l'art un mystère accessible aux seuls initiés et le privilège d'une minorité qu'ils restreindraient volontiers à leur unique personne ; mérite inconstestable cependant et dont il faut d'autant plus le louer qu'il ne recourt pour l'avoir à aucune concession où il risquerait, aux yeux des artistes, d'amoindrir son talent.

L'originalité de Steinlen est, en effet, assez spéciale. Voici. En tant que dessinateurs, je veux dire au point de vue strict de l'expression de leurs idées par les moyens graphiques, Forain et Willette paraîtront, de prime abord, beaucoup plus originaux, l'un par sa précision, sa concision, son extraordinaire science de restriction,

l'autre par la grâce délicieuse de son imagination et les caprices de sa fantaisie. Aussi intense, aussi profonde que la leur, l'originalité de Steinlen reste moins directement apparente ; pour beaucoup, elle ne se manifestera que lentement, elle *deviendra* visible. Elle réside, en effet, bien plus dans l'expression que dans la technique, bien plus dans un ensemble de qualités intimes, morales presque, qu'en quelques-uns de ces traits caractéristiques où se révèle d'un coup la personnalité d'un dessinateur et qui se fixent pour toujours dans la mémoire visuelle : ce n'est là, après tout, qu'une question d'écriture. Comparer, d'ailleurs, des artistes de tendances aussi opposées, quoi qu'il y paraisse, serait puéril ; mais les rapprocher peut nous servir à mieux pénétrer le talent de celui qui nous occupe.

La notoriété de Forain, j'allais écrire sa gloire, est double : on admire autant, sinon davantage, dans la plus grande partie du public, ses légendes que son dessin ; il en est qui se passeraient fort bien d'être illustrées, tant elles se suffisent à elles-mêmes. Pour ce qui est du pur dessin, combien peu de gens sont capables de le comprendre ! Combien, au contraire, sont nombreux ceux qui ne le considèrent que comme une figu-

ration sommaire et incomplète, une mise en scène rapide du texte ! Ne connaît-on pas le reproche — vraiment admirable d'incompréhension artistique — que faisait à certain de ces dessins le directeur d'un grand journal ? « Il y a trop de blanc, » disait-il. C'est que, en vérité, il faut, pour sentir la beauté de ces choses, une éducation de l'œil assez avancée ou une intuition artistique peu courante. La simplicité de moyens, la science parfaite de cet art n'impressionnent que des sens exercés ou d'une exceptionnelle finesse innée ; cependant les caractères généraux du dessin de Forain laissent dans la rétine de bien des gens, incapables d'en soupçonner l'absolue beauté, une empreinte ineffaçable.

Le dessin de Willette est aussi saisissant, mais sa technique a moins de mystère. C'est un artiste de tradition dont l'inspiration si moderne, si de nos jours soit-elle, a ses sources dans le passé de notre art ; il y a en lui la grâce libre et fleurie, éprise d'amour, des maîtres galants de ce XVIIIe siècle français qui connut vraiment « la douceur de vivre » ; il a leur coup de crayon alerte, leur esprit fripon, parfois teinté de mélancolie ; « seulement, comme le note très justement notre Gustave Geffroy, seulement, ces

illustrations n'ont pas été copiées sur des tableaux et dans des portefeuilles de musées. Elles ont été transcrites d'après nature, et le transcripteur n'est pour rien dans la parenté qui s'est imposée à lui. Il s'agit d'une conformation de son œil, d'une allure de sa main, d'une tendance instinctive de son cerveau. Les spectacles qu'il nous donne à regarder sont d'aujourd'hui, la femme qu'il a mise en circulation n'est pas un pastiche des belles à hauts talons et à cheveux poudrés, mais leur descendance bien vivante, et bien de Paris, fin du XIXe siècle. » Sur des canevas de réalité contemporaine, il brode de délicieux poèmes où passent des ressouvenirs et des regrets des époques fleuries, et que domine la blanche image du divin Pierrot.

Steinlen, lui, est un transcripteur de vérité, un traducteur de vie, un observateur direct sans parti pris, sans manière. L'exactitude apparaît presque son principal souci : il a l'amour et le sens du pittoresque ; tout l'intéresse, tout le passionne, tout l'émeut qui grouille autour de lui dans l'énorme ville dont il s'est fait le peintre, j'allais dire l'historiographe, et nul spectacle d'humanité ne le laisse indifférent. Humanité restreinte, dira-t-on, que la sienne, qui se limite

aux humbles, aux gueux, aux vagabonds, aux bohêmes, aux types des banlieues et des faubourgs, aux ouvriers, au peuple de la rue. Restreinte, pourquoi ? Quel incessant sujet d'études que celui-ci, et comme l'on comprend qu'il ait séduit un artiste épris de réalité ! Quel monde de gestes, de mouvements, de caractères, de scènes douloureuses ou comiques, tragiques ou joviales, il offre au crayon du dessinateur! Tout est sincère et expressif en de tels milieux; les conventions sociales, les codes du cant et du snobisme n'ont pas défiguré, sous des masques d'emprunt, ces hommes et ces femmes; ils ignorent les hypocrisies mondaines; ils sont, si loin de la nature et si déformés qu'ils paraissent par les nécessités et les fatalités que fait peser sur eux l'existence artificielle des grandes agglomérations, des êtres en qui survit l'instinct primitif; ils ne rusent ni ne mentent, et leurs joies ou leurs misères gardent de la spontanéité. Leurs misères, surtout! Quel reproche à notre égoïsme et quelle pitié ne devraient-elles pas susciter en nous, si nous n'étions devenus, dans la bataille quotidienne pour la vie, les indifférents et les blasés que nous sommes, hélas! L'œuvre d'un artiste est donc généreuse et saine, qui éveille

notre sensibilité à des impressions apitoyées, qui nous fait capables de fraterniser avec l'âme des autres, de comprendre et de ressentir leurs souffrances.

Les scènes de rues, de carrefours, de boulevards dans les quartiers populeux, ces sorties d'usines et d'ateliers, ces coins de bouges, ces décors de quartiers en construction, avec leurs vastes terrains vagues bordés de palissades, leurs trouées de perspective sur des horizons de banlieues fumeuses, ces crépuscules de Paris, de Montmartre surtout, ces crépuscules d'été où la vie des petites gens s'ébat sur les trottoirs en quête d'un peu de fraîcheur, ces larges avenues désertes où traînent des silhouettes de misère et de vice, vraiment nul artiste du crayon ne les a rendus, ne les a vus, ne les a fixés comme Steinlen, dans leur pittoresque. Voilà un domaine qu'il a conquis, un monde nouveau dont il est l'explorateur et le *découvreur*, et par cette conquête on peut dire qu'il a enrichi singulièrement le champ des expériences et de la documentation contemporaines.

Quoi de plus significatif, en effet, que cette innombrable série de dessins parus dans les journaux illustrés, le *Chat Noir* de jadis, le *Gil*

Blas illustré dont il est le créateur et dont il a fait le succès, le *Chambard*, la *Feuille*, etc. Tout un peuple s'y agite, ouvriers des villes ou des campagnes, paysans, soldats, mendiants, artistes, chanteurs des rues, petits bourgeois, gamins et fillettes, dans des paysages d'une variété infinie, d'un pittoresque étrange ou charmant; il n'est de collection plus intéressante à feuilleter que celle de ces pages débordantes de vérité, de fantaisie, et où la vision de l'artiste se révèle intense, émue et joviale tour à tour, et tour à tour tendre et tragique. Cela, sans grossièreté aucune, car, même dans ses peintures les plus osées, les plus réalistes, Steinlen ne se départit jamais de son sens de la mesure ; dans ses outrances mêmes, il sait, grâce à l'amour profond et au respect que lui inspire la vérité, grâce aussi à un art, bien à lui, de tout dire, il sait ne point révolter, ni choquer. On connaît pourtant, signées de son nom, de terribles pages, des inspirations de la plus farouche ardeur.

Une suite de lithographies parues chez Kleinmann donne une idée de sa puissance dans ce genre. L'une d'elles nous fait assister à un de ces drames de la misère qui sont la honte de notre société moderne. Dans une misérable

chambre, au cinquième étage de ces maisons de faubourgs où s'entassent pêle-même les forçats de la vie des grandes villes, la femme est assise sur un grabat; maigrie par les privations, les traits convulsés par la faim, elle serre dans ses bras son enfant. L'homme, lui, est accroupi au fond de la pièce, dans l'ombre, ployé en deux par le désespoir, la tête au creux des mains. Il rentre sans doute de chercher de l'ouvrage, et partout on l'a repoussé. Il pèse entre ces trois êtres un silence de mort. Quel drame! presque banal, malgré sa grandeur, à force d'être fréquent. Et quel parti l'artiste en a tiré, en le traitant simplement, véridiquement, sans viser au théâtral ni au mélodramatique. Une autre page: deux apprenties blanchisseuses, deux fillettes maigres et lymphatiques, traversent une place, portant, l'une un énorme paquet de linge, l'autre, un lourd panier. Elles se raidissent en arrière sous l'effort, tendent leurs muscles pour arriver au bout de leur tâche, et des contractions de souffrance les défigurent.

Voici encore le programme illustré d'une représentation au bénéfice d'une *Soupe populaire*. C'est, autour de la vaste marmite toute fumante où bout la soupe, une foule de pauvres gens ten-

dant leur écuelle. Au premier plan, deux petiots, le frère tenant la sœur par la robe, lui, huit ans peut-être, se haussant sur les pointes, elle, déjà grandette, avec aussi, déjà, une espèce de résignation passive dans le regard. Derrière, un vieillard; plus loin, des ouvrières, des femmes, une cohue avide que l'odeur de la bonne marmite attire. Et celle qui distribue à tous de quoi apaiser leur faim, belle et forte, porte sur ses cheveux envolés un bonnet phrygien. C'est la République idéale, celle qui guérit et console et « donne à manger à ceux qui ont faim ». Au haut de la planche, Steinlen a écrit : « En attendant! » En attendant l'heure qui ne sonnera jamais, hélas ! du bonheur universel, l'heure où la misère et la haine seront bannies du monde, ne seront plus que des mots vides de sens et que l'humanité de demain sera incapable de comprendre...

Dans les *Chansons de femmes* dont je parlais tout à l'heure, il y a vraiment d'exquises choses. Ici, une petite modiste, le légendaire trottin, avec sa grande boîte ronde pendue au bras et qui lit, dans la rue, au crépuscule, une lettre d'amour. Parmi la brume, les réverbères s'allument, les lanternes des voitures piquent le soir de points lumineux..., elle va, plongée dans le

rêve qu'éveille en son petit être sentimental sa lecture, indifférente à tout ce mouvement, à tous ces bruits, à toutes ces clartés...

Là, dans un intérieur pénétré d'ombre, toute seule, en proie à une songerie vague, une jeune femme. Un livre est ouvert sur ses genoux : elle appuie sa tête pensive à l'une de ses mains ; une indicible tristesse pèse autour d'elle. Rien de plus et cela est délicieux...

Plus loin, la jolie scène d'intimité : une femme allongée sur un canapé et jouant avec des chats, — ces beaux chats que Steinlen aime tant, — tandis qu'au fond de la pièce un homme laisse errer ses doigts sur le clavier ; des fleurs se fanent sur une table; les gestes de la femme ont des langueurs qui s'étirent ; au premier plan, deux chats dorment; c'est toute la douceur des chambres closes où il y a de l'amour sincère et confiant, toute l'intimité paisible des foyers heureux...

Un carrefour : des chanteurs ambulants se sont arrêtés; l'un râcle son violon, l'autre chante. Les passants font cercle autour d'eux, ouvriers, ménagères, fillettes et gamins, qui savent par cœur la chanson et mêlent leurs voix à celle des deux pauvres hères.

Une autre scène de rue, de la plus charmante drôlerie : *Vous êtes jolie !* Et Steinlen a représenté, au fond d'une impasse de quartier lointain, un couple de chanteurs, deux vieux, l'homme pinçant de la guitare, la femme chantant, les mains jointes, sa sébille tenue d'un doigt. Ils sont, l'un et l'autre, d'une laideur caractéristique ; l'homme n'a plus de cheveux, la femme a son pauvre visage tout boursouflé ; mais elle met dans son chant toute son âme, toute sa pauvre vieille âme en qui fleurissent encore, malgré les ouragans de la vie, les fleurettes bleues du sentiment.

Et les adorables choses aussi que ces études de fillettes et d'enfants, où il a si joliment noté l'indécision des gestes puérils, les spirituelles choses que ces croquis, ces histoires sans paroles où il met en scène, avec tant d'humour, les chats !

Dans le *Gil Blas illustré*, où durant des années chaque semaine Steinlen publia un dessin, sinon deux, se révèle son inépuisable fécondité ; on le voit, là, dans l'illustration des contes et des nouvelles, habile à se plier aux exigences du sujet, sachant en saisir et mettre en lumière le sens dramatique ou pittoresque, doué, enfin, de

qualités d'illustrateur incomparable, dans le sens élevé du mot. Témoins les deux volumes des chansons de Bruant, *Dans la rue*, qui resteront comme une des œuvres les plus savoureuses de ce temps, pour l'esprit d'observation, l'acuité, l'intensité du pittoresque, et aussi, au point de vue documentaire, comme un tableau complet de mœurs spéciales et de types, où grouille tout le bas-fond de l'enfer parisien, dans des croquis alertes, enlevés au trait de plume, vibrants de vérité saisie.

Parlerai-je de ses affiches ? Qui ne les connaît, qui ne s'est arrêté devant les murailles où elles flamboient, précises et nettes, hardiment tachées de couleur, de vision franche et extraordinairement décorative ! Qui ne se rappelle la fillette en robe rouge, aux cheveux d'or, buvant à la tasse le *Lait pur stérilisé*, tandis que haussent vers elle leur museau gourmand trois chats assis? Ou l'affiche du *Coupable*, ou celle des *Motocycles Comiot*, ou celle du *Chocolat de la Compagnie française*, ou celle de *Cocorico*, ou celle encore de *la Feuille*, ou celle de *la Rue*, pour n'en rappeler que quelques-unes ?

Parmi les maîtres de la petite estampe, parmi les décorateurs de menus, de programmes, de

couvertures de livres, la place est également une des premières qu'occupe notre Steinlen. Les collectionneurs savent le prix de la jolie illustration pour le Dîner du Bon Bock, de la spirituelle invitation à l'Enterrement d'une vie de garçon, du programme de la Deuxième soirée privée du Théâtre social à la Maison du peuple de Paris, reproduits par M. Léon Maillard dans ses *Menus et Programmes illustrés*, et des originales couvertures illustrées que signe Steinlen.

A une récente exposition chez Georges Petit, on pouvait admirer, pour la première fois, des eaux-fortes en couleur de Steinlen, entre autres, si je me souviens bien, une curieuse planche où l'on voyait, traitée un peu à la manière japonaise, une petite Parisienne traverser une rue, par la pluie; mais il ne me semble pas que Steinlen s'accommode de ce procédé qui demande trop de précision; son vrai domaine, c'est la pierre, la belle pierre lithographique et le crayon gras aux traits savoureux, pleins de profondeur.

Dernièrement, durant les heures de loisir — elles sont trop peu nombreuses à son gré — que lui laissent sa collaboration aux journaux illustrés, ses commandes d'affiches, Steinlen s'est remis à la peinture. J'ai vu de lui, — dans cet

atelier de la rue Caulaincourt, d'où la vue s'étend si étrangement belle sur la plaine Saint-Denis et où M. Adolphe Brisson, dans son livre pénétrant, *Nos Humoristes*, a campé avec tant de finesse et tant de vérité la silhouette psychologique de Steinlen — j'ai vu de lui de curieuses études; des variations de ses sujets familiers, blanchisseuses, ouvriers dans les bars, trottins et bohêmes de la Butte, traités avec une rare ampleur de touche et une vigueur d'expression qui font songer à Daumier, au grand artiste dont l'exposition de l'École des Beaux-Arts consacra définitivement la hautaine gloire.

Mais Steinlen a de plus larges visées; il rêve — j'en ai vu les esquisses — de vastes toiles synthétiques de la vie moderne, où il fera grouiller, dans ces milieux qu'il affectionne, tous les types de la rue qu'il possède si bien, où il fixera dans leur intimité si expressive les gestes du peuple. Il voudrait que de ces pages s'élevât une sensation de pitié, qu'elles fussent comme une leçon à l'indifférence des heureux; et cela sera, car il y a en lui une volonté forte, une sincérité passionnée, une ardeur jamais lasse de convaincre et d'émouvoir.

« Le monde ne va pas ainsi qu'il devrait aller, »

disait à M. Adolphe Brisson le dessinateur inspiré de *l'Assiette au beurre*, et l'écrivain aigu des *Promenades et Visites* notait ainsi son impression : « Cet homme au parler lent et doux, aux yeux lointains, a de secrètes ardeurs d'apôtre. Ce taciturne est un destructeur... »

ÉMILE CLAUS

ÉMILE CLAUS

Parmi les quelques artistes vivants dont s'honore la Belgique et qui portent haut, à l'étranger, le drapeau de l'art flamand, en une époque où l'internationalisme artistique affaiblit de plus en plus l'influence si féconde des traditions locales et des milieux autochtones; parmi les artistes qui méritent d'autant plus d'être connus et appréciés hors de leurs frontières qu'ils possèdent plus intensément et divulguent avec plus d'autorité les caractères de leur race, le tempérament de la communauté humaine dont ils font partie, le nom d'Émile Claus s'impose.

Au prix de quels efforts, après quelles luttes contre lui-même d'abord, contre le public ensuite, il a conquis la situation qu'il occupe, l'étude de son œuvre le montre, et ce n'est pas, soit dit en passant, une des faces les moins captivantes de sa personnalité que la belle énergie dont il offre l'exemple et l'espèce d'héroïsme que lui inspira l'amour de la nature et de l'art.

Si la Belgique, en effet, tient un rang enviable dans le mouvement artistique contemporain, elle le doit à de tels artistes. Pour peu nombreux qu'ils soient — et ils sont nombreux cependant, par rapport à l'importance géographique et politique du pays auquel ils appartiennent, et la Belgique (cet admirable petit pays où toutes les passions, toutes les idées trouvent tant d'aliment dans la concentration et l'intimité de ses étroites limites) est l'un des centres d'art les plus actifs du monde — oui, pour peu nombreux qu'ils soient, ils affirment victorieusement, partout où ils prennent contact avec le public éclairé, la vitalité et l'originalité de l'art flamand. « En Belgique, pas d'art. Il s'est retiré du pays, » écrivait Charles Baudelaire. A cette parole que n'oserait plus prononcer le poète des *Fleurs du Mal*, et qui était déjà injuste à l'époque où il la pronon-

çait, ils ont assumé la tâche de donner un démenti formel, et ils y ont réussi, continuateurs d'un passé de gloire dont l'éclat ne s'éteindra jamais.

Les générations nouvelles ont beaucoup fait pour les y aider, il faut le dire. Dédaigneuses, par principe, des conventions académiques, des formules classiques, des canons esthétiques, tant au point de vue de la littérature que de l'art, avides de trouver dans l'une et l'autre de ces branches de l'intellectualité de quoi satisfaire leur idéal d'indépendance et de nouveauté, elles ont détruit, avec un courage dont on ne saurait trop les applaudir, tout ce qu'elles jugeaient capable d'entraver la réalisation de leur rêve, si dangereuse qu'elle pût être. Le souffle anarchique, qui passe depuis une vingtaine d'années sur notre vieille Europe, ébranlant dans ses bases tout l'édifice du passé, s'est déchaîné en Belgique, aussi fort, aussi ardent qu'ailleurs, sinon davantage. Cette révolution artistique allait de pair avec la révolution littéraire que menaient des revues, des journaux, comme *la Jeune Belgique* et *l'Art moderne*, pour ne citer que les plus connus. La fondation du Salon des Vingt, auquel succéda la Libre Esthétique, qui est

devenue, grâce à l'initiative audacieuse de son principal organisateur, M. Octave Maus, une des manifestations d'art annuelles les plus suivies, est leur œuvre. Le public s'y accoutuma à une compréhension autre, sinon absolument nouvelle, de l'art; réfractaire d'abord à certaines audaces dont la raison lui échappait et dont il était de même incapable de deviner le but, il se contentait de sourire et de hausser les épaules, ce qui est la façon habituelle des ignorants qui ont l'orgueil de leur ignorance. Mais peu à peu un mouvement parallèle s'étant créé en littérature et en musique, la culture générale s'étant affinée et enrichie, ces nouveaux modes d'expression s'imposèrent; on consentit à accepter certaines formes de pensée et de style, certaines harmonies, certaines subtilités de coloration qui avaient d'abord révolté l'esprit et choqué le regard; on apprit à en jouir en les ressentant, à les ressentir en les comprenant.

De l'Exposition Universelle de Paris, en 1889, des peintres, dont l'œuvre avait passé jusqu'alors inaperçue ou dédaignée, revinrent admirés et reconnus, et la fondation de la Société Nationale des Beaux-Arts, c'est-à-dire du Salon du Champ de Mars, où l'hospitalité la plus généreuse fut

offerte aux étrangers, et particulièrement aux artistes belges, permit aux nouveaux venus de prouver à leurs compatriotes eux-mêmes, par le succès qu'ils remportaient ailleurs, la valeur réelle de leur talent. A Vienne, à Berlin, à Munich, à Venise, à Pittsburg, ces mêmes peintres, ces mêmes sculpteurs, qui avaient tant amusé le public aux expositions des Vingt et de la Libre Esthétique, furent récompensés, décorés, médaillés, et la Belgique alors s'avisa d'en être fière : c'est l'histoire commune et toujours recommencée, comme toute histoire qui se respecte.

Émile Claus est né à Vive-Sainte-Éloi (Flandre Orientale), en 1849. Son père, dont il était le seizième enfant, tenait, au barrage de la Lys, un commerce d'épiceries et d'approvisionnements de toutes sortes pour les bateliers qui y fréquentent. Si peu favorable que pût être un tel milieu à la naissance et au développement d'une vocation artistique, le jeune Émile Claus n'en manifesta pas moins, à peine sorti de ses langes, sa résolution de se faire artiste. Aussi

son excellent père, désireux de favoriser d'aussi heureuses dispositions, s'empressa-t-il de l'expédier à Lille, chez un brave homme de ses amis, pour apprendre... la pâtisserie. La pâtisserie n'est-elle pas un art ? Émile Claus fut d'un avis contraire ; on eut beau l'initier aux mystères des feuilletés, des croquantes, des friandises les plus délicates, il éprouva bientôt qu'il ne parviendrait jamais à satisfaire, dans la pratique de cette noble profession, la passion d'idéal qui le possédait, et il achevait à peine son dixième mois d'apprentissage que, n'en pouvant plus, à bout de forces, il déclara à son père que, s'il ne le venait immédiatement chercher, il prendrait la fuite, il irait à Paris, à pied, par petites journées, à Paris, capitale de l'art, royaume des artistes ! Peu de jours après, l'enfant réintégrait son village natal. Une détente se produisit : on accorda au pâtissier récalcitrant une liberté relative dont il usa à dessiner et à peindre avec frénésie.

Courte trêve ! la volonté paternelle s'abattait bientôt sur lui, plus farouche. Émile Claus devint... piqueur du chemin de fer d'Anseghem à Ingelmunster ; mais il surveillait si distraitement les ouvriers confiés à sa garde qu'il fut, sans retard et sans phrases, remercié. Le voilà libre de

nouveau ! Hélas ! sa joie fut brève : un des gendres du bon père Claus faisant le commerce du lin, quoi de plus naturel que de lui associer le jeune Émile ? mais ici encore il montra le peu de dons qu'il possédait pour toute occupation sérieuse et lucrative. On l'envoyait à Gand : il filait sur Bruges où il passait sa journée à errer dans les vieilles rues, au bord des canaux d'eau morte, à s'amuser des reflets dans l'onde paisible du Lac d'Amour, à visiter les églises et les musées ; c'est ainsi qu'il entendait les affaires. A quoi jamais serait-il bon ? A barbouiller, comme il le faisait, sur des plaques de bois, dans tous les coins de la maison familiale, ces peintures incohérentes ! Non, il fallait agir, l'éloigner à tout prix du pays natal, l'obliger à gagner sa vie, seul... et il fut décidé qu'on l'expédierait à Strasbourg. Mais la Providence veillait.

Le musicien Peter Benoit, étant venu passer, comme il en avait l'habitude chaque année, quelques jours auprès de ses parents qui habitaient Vive-Saint-Éloi, eut l'occasion de voir les œuvres du jeune peintre ; en véritable artiste qu'il était, il devina, à travers leurs maladresses et leur naïveté, un réel tempérament et il convainquit Mme Claus, la mère, de la nécessité d'en-

voyer son fils à l'Académie d'Anvers. Quant au père, on userait d'un stratagème pour lui arracher son consentement. A peine rentré à Anvers, le musicien expédia, à l'adresse d' « Émile Claus, artiste peintre », un télégramme conçu en ces termes : « Le directeur de l'Académie Royale d'Anvers vous réclame. — Peter Benoit. » On juge de l'effet que produisit l'arrivée de cette missive officielle. La famille se réunit : on discuta, on se disputa peut-être ; enfin, on s'inclina devant la volonté du haut personnage qui appelait auprès de lui le petit Émile. On le fit comparaître ; le père déclara : « Nous avons pris, votre mère et moi, la décision de vous laisser aller à Anvers étudier la peinture. Voici 150 francs ; souvenez-vous que vous ne recevrez jamais un centime de plus. Allez. »

Il faut entendre Claus raconter, avec sa verve imagée, cette scène d'où devait dépendre tout son avenir. Il faut l'entendre aussi raconter son départ, puis son arrivée à Anvers, les quelques semaines qu'il passa dans l'atelier de Jacob Jacobs où l'avait envoyé de Keyser ; son entrée, à bout de ressources, chez le statuaire Joseph Geefs où, pour gagner son pain quotidien, il se résignait à enluminer les « chemins de croix »

qui étaient la spécialité du sculpteur. Il travaillait là tout le jour et, le soir, il donnait des leçons de dessin, afin de pouvoir continuer à suivre les cours de l'Académie, sous la férule de de Keyser.

« Malgré l'influence, la terrible, l'inévitable influence des formules classiques, influence à laquelle personne ne peut échapper, j'avais gardé, — se plaît-il à dire, évoquant ces heures lointaines, — de ma vie en plein air dans la lumière libre de nos campagnes, un amour profond de la réalité. Les spectacles extérieurs les plus banaux, autour desquels vibre et palpite l'atmosphère, m'intéressaient bien autrement que l'étude des modèles, si vivants fussent-ils, figés en des attitudes conventionnelles, que l'on nous forçait à copier sous le jour froid des ateliers. Mais j'étais timide : la haute situation de gloire, de fortune occupée par mes maîtres coupait les ailes à mes audaces ; seul, j'étais plein de courage ; devant eux, j'avais peur. Ils nous parlaient toujours, avec des menaces dans la voix, comme à des enfants que l'on épouvante, pendant les retraites, avec la vision des flammes éternelles de l'enfer ; ils nous parlaient toujours des châtiments qui nous étaient réservés si nous ne demeurions pas, durant toute notre vie,

esclaves des immortelles traditions de la glorieuse école d'Anvers ; et, quand j'allais, le dimanche, errer parmi ces admirables paysages flamands, au sein de cette nature riche et forte, au milieu de ces paysans si sains et si beaux dans la lumière, et qu'il me prenait des envies folles de les peindre, aussitôt, comme le spectre de Banquo devant Macbeth, surgissaient à mes yeux les ombres vengeresses de Rubens et de Van Dyck. C'étaient les épouvantails à moineaux que ces bons professeurs de l'Académie opposaient à nos imaginations avides de vie et de vérité.

« Cependant, en secret, je m'étais attelé à une *Porteuse de pain*, sujet peu académique, comme vous voyez. Pour ne pas être découvert, mon modèle prenait soin, avant d'entrer dans l'atelier, d'enlever ses gros souliers. Précautions vaines ! De Keyser me surprit, un jour, en train de me livrer à l'accomplissement de ce crime de lèse-École d'Anvers. Tout en me félicitant de mon travail, tout en m'encourageant avec une bienveillance vraiment exquise, il ne manqua point, toutefois, d'agiter de nouveau devant moi le fantôme justicier de Rubens et de Van Dyck. « Et à ce propos, dit-il, je ne saurais trop « vous engager à vous préparer sérieusement pour

« participer au prochain concours de Rome. » J'eus la faiblesse de promettre ; mais je ne tardai pas à m'en repentir. En rentrant chez moi, je longeai les quais de l'Escaut. L'après-midi rayonnait ; il faisait un de ces ciels doux et ardents, dont la lumière noie les objets comme dans un bain de caresses ; cela palpitait, cela vivait, cela frissonnait sur l'eau, sur les carènes des puissants navires que les portefaix, ces beaux débardeurs que le génie de notre grand Meunier a rendus immortels, déchargeaient avec le rythme souple et fort de la vie qui peine ; cela vibrait harmonieusement sur les maisons, dans les mâts, sur les pavés, sur le miraculeux clocher de dentelle de la cathédrale, et tout un peuple grouillait. C'était la vie enfin ! Aussitôt rentré, sous l'empire des émotions que je venais de ressentir, j'écrivis à mon directeur de ne plus compter sur moi, que j'avais décidé de ne pas concourir pour le prix de Rome. J'ai oublié quelles raisons je lui donnais pour justifier mon refus. Je me rappelle seulement que ma lettre se terminait ainsi : « Je ne sais pas, je ne veux pas peindre les Grecs et les Romains. » Et ce fut fini ; j'étais libre ! »

Illusion juvénile d'une nature ardente, éprise

de vérité et de vie! Libre! il lui a fallu des années, et une force de caractère dont peu d'artistes sont capables, pour se libérer de ces influences néfastes, pour secouer le joug de l'enseignement académique; et rien n'est plus intéressant que l'histoire de ces efforts. On me permettra donc d'y insister un peu.

Les œuvres de la première manière d'Émile Claus, c'est-à-dire celles qu'il produisit de 1874 à 1889, nous le montrent en combat avec son tempérament et les moyens d'expression que lui ont fournis ses maîtres; il y a là un antagonisme dont il ne peut encore triompher, quelque désir qu'il en ait, et si, dans cette bataille où il se livre tout entier, il lui arrive parfois d'être presque victorieux, ces demi-victoires sont presque des défaites, tant est différent des réalisations dont il est en quête le résultat où il atteint. Ayant grandi près de la nature, dans son haleine saine et féconde, c'est la nature qu'il souhaiterait représenter et magnifier dans ses toiles; l'art n'a-t-il pas, ou plutôt ne devrait-il pas avoir pour

unique but la glorification de la nature? Mais il est prisonnier des enseignements qu'il a reçus, du milieu où il vit, des exigences d'un public ignorant, qui n'admet qu'une forme d'art et se montre hostile à tout ce qui s'en éloigne. La mode règne des tableaux de genre, des sujets anecdotiques, des scènes de mœurs ou de caractère, vus et traités conventionnellement, dans des gammes de couleur non moins conventionnelles. Qu'il s'agisse d'un effet de plein air ou de clair-obscur, de lumière diffuse ou de clartés concentrées, il y a, pour peindre cela, des règles fixes auxquelles des tempéraments indépendants, comme le sien, ne se conforment qu'à regret, contraints et forcés et par l'éducation reçue et par les nécessités de la vie. Cependant, le succès lui vient ainsi. Durant cette période, Claus est un des peintres anversois les plus fêtés. En dehors de ses tableaux à sujets, *Richesse et Pauvreté*, où l'on voit des petits marchands d'allumettes en haillons humer les succulentes odeurs qui s'échappent du soupirail d'une cuisine de riches, *le Chemin des écoliers*, *Au travail, le Bateau qui passe*, *la Veille de la fête*, Claus exécute de nombreux portraits. A Anvers, il devient le portraitiste attitré des enfants; il a l'ingénieuse idée

de les peindre en costume de bal paré; c'est, l'hiver, dans son atelier, un défilé incessant de pierrots et de toréadors, de laitières et de fées des neiges, de marquis et de cendrillons, dont les parures, satins et velours, ors et mousselines, séduisent l'habileté de son pinceau.

En 1879, il fait un long voyage en Espagne et au Maroc. Va-t-il trouver là, devant ces horizons de radieuse lumière, dans cette nature éclatante et sincère, son chemin de Damas? Non, hélas! les études qu'il rapporte sont d'un orientaliste de tradition, sans finesse, sans luminosité, pleines d'oppositions sèches et dures, d'effets connus, habilement traduits certes, car l'artiste possède à fond son métier, mais dépourvues d'originalité; c'est l'influence de Charles Verlat qui l'obsède et le domine.

Une transformation cependant ne tarde pas à s'accomplir en lui, et son fameux *Combat de coqs en Flandre* (1880) en est la preuve. Si fidèle qu'il y demeure à ses anciens procédés d'exécution, on sent une recherche de vérité dans l'expression, une acuité de vision qui saisit. Les quelque vingt figures qui se groupent dans la salle de ce cabaret de village, attentives à la lutte sanglante des deux volatiles, témoignent d'une

profondeur et d'une vivacité d'observation peu communes. C'est là une belle page de réalité où vivent tous ces types dans leur infinie variété de tempérament, d'expression, d'attitude, de gestes, groupe de portraits minutieusement fouillés et précis.

Avec le *Combat de coqs* se termine la première période de la carrière d'Émile Claus et commence l'évolution qui, après quelques tentatives transitoires, devait le conduire à l'éclatante manifestation d'une personnalité devant laquelle tous s'inclinent aujourd'hui.

J'ai dit les succès qu'il avait remportés jusqu'à ce jour, la situation prépondérante qu'il s'était acquise à Anvers. En 1883, Claus abandonne tout cela. Un bouleversement s'opère en lui : ses yeux s'ouvrent; il commence à prendre conscience de lui-même, il sent la stérilité des efforts qu'il a tentés jusqu'à présent. C'est une impasse dans laquelle il se trouve : comment en sortir? Minutes solennelles dans la carrière d'un artiste que des minutes comme celles-ci! Que d'inquiétudes, que d'agitations, que d'angoisses, avant de se déterminer! Quitter le connu, abandonner l'assurance d'une situation conquise et qui ne peut que s'améliorer, sacrifier l'œuvre de

toute sa jeunesse, pour s'engager dans l'inconnu et courir les hasards d'une carrière nouvelle ! Claus cependant n'hésita point.

Au foyer natal, au sein de cette nature que contemplèrent ses regards d'enfant et qui lui enseigna l'amour de l'art, il revient prendre place. En elle réside toute beauté, toute sagesse, toute harmonie. Il quitte Anvers, ses succès et leurs promesses; et sur les bords de cette douce Lys qui le vit naître et grandir, sur les bords de la paresseuse rivière où le ciel se reflète si pur et si bleu, il revient s'asseoir pour toujours, et recommence sa vie d'artiste. Il coupe court avec le passé; il se refait une autre vision, une autre palette; il s'apprend à tenir autrement son pinceau; il observe, il regarde, il étudie par lui-même; il exerce son œil avec méthode ; il cherche à pénétrer les lois mystérieuses de la lumière ; il contemple, il admire, il est ému. Le voilà seul devant la nature, comme un homme des âges primitifs; il se refait une âme ingénue, un regard candide d'où il chasse toutes les images qui, durant tant d'années, le salirent et le déformèrent. Et il travaille. Il travaille sans trêve, du matin au soir, penché sur sa toile comme le paysan sur son champ. Et peu à peu le voile se lève.

D'étape en étape, — *la Récolte du lin* (1883), *Ferme en Flandre, matinée de juin* (1884), *Quand fleurissent les lychnis* (1885), *Profitant du vent* (1886), *le Vieux jardinier* (1887), aujourd'hui au musée de Liége, et la même année : *Pique-Nique, Soleil couchant, Sarcleuses de lin en Flandre*, qui se trouve au musée d'Anvers, *la Vieille Lys, octobre* (1888), *Après le travail, la Rentrée des vaches* (1889), — d'étape en étape, sa manière s'élargit, s'assouplit; à chaque œuvre, c'est un pas de plus vers une liberté d'exécution plus grande, vers plus d'originalité et plus de sensibilité. Sa palette se fait plus claire, sa facture se simplifie, se dégage de l'apport conventionnel des traditions d'École et de Musée; il conquiert des domaines nouveaux. *La Récolte des betteraves en Flandre*, avec laquelle Claus figurait pour la dernière fois au Salon des Champs-Élysées, en 1890, cette grande toile aux nombreux personnages, d'attitudes et de gestes si caractéristiques, témoigne définitivement des progrès accomplis par l'artiste. L'atmosphère s'y joue librement : c'est l'hiver rude, une de ces matinées de brise blanche qui glace le ciel ; et la terre se fend, et la peau des hommes se craquèle et se gerce.

Et Claus, dès lors, s'était conquis lui-même sur lui-même : pour sa propre satisfaction seule, car le public, de ce moment, son public de jadis, refusait de le suivre. Il redevenait le débutant devant les œuvres de qui on hésite à se prononcer, dans l'attente du mot d'ordre qui fixe les opinions indécises.

Au Champ de Mars, où il entrait l'année suivante (1891), il n'a cessé depuis de nous émerveiller par l'épanouissement logique et franc de son talent. Qu'il y a loin de ce *Combat de coqs* à ces *Façades ensoleillées*, à son *Quai de Veere*, à *la Barrière*, au *Retour du marché*, à ces scènes de Zélande, dont la *Ferme en Zuid-Beveland* est une des pages les plus exquisement lumineuses. Qu'il y a loin du peintre au bitume de l'École d'Anvers qu'était Claus à ses débuts au peintre de nature et de lumière du *Passage des Vaches* ruisselant de soleil qui fut tant admiré à la dernière Exposition Universelle et qui, désormais, au musée de Bruxelles, témoignera de l'originalité et de la sincérité des efforts de ce bel artiste ! Est-ce là l'œuvre du même pinceau jadis esclave des colorations sombres, des jeux de lumière conventionnels, des procédés de composition puérilement classiques ? Au lieu

de ces effets monotones, voyez à quelle variété il atteint ! Quels accents subtils ou puissants il sait trouver pour nous émouvoir devant ces paysages de son pays où il nous mène, émerveillés par son talent si pénétrant et si sincère !

Avec quel art il fait se jouer la lumière dans ces grandes étendues de terrain, que tout autre laisserait monotones et mornes et qu'il rend intéressantes par l'amour qui le possède d'en fixer les moindres accidents, d'en préciser le caractère : ici les taches d'herbes grasses, les touffes d'arbres légers, les horizons riants, peuplés de maisons aux toits roses ; là, l'austère et riche beauté de ces plaines où la Lys se promène paresseusement, avec les troupeaux de vaches dont s'animent leurs prairies, les hauts moulins qui les jalonnent, le passage des bateaux sur les eaux paisibles, ces silhouettes de paysans au travail, si grandioses dans l'immensité du paysage.

Et il y a dans ce talent qui excelle à fixer avec tant d'ampleur ces grands horizons de nature, ces beaux spectacles de la lumière, tant d'intimité et de finesse ! Il est aussi tendre, aussi subtil, aussi délicat qu'il est puissant et dominateur. Son pinceau, naguère déchaîné en touches vibrantes, hardies, délirantes, pour traduire les

frénésies du soleil d'été sur les blés ou fusant à travers les épaisseurs de feuilles en taches aveuglantes sur les gazons et sur l'eau, sur le dos des bêtes qui paissent, s'adoucit, s'amollit, s'apaise, devient caressant, infiniment souple, pour peindre la prenante beauté des crépuscules pâles, des matins indécis, des brumeux après-midi, des neiges rosées de soleil, des nuits claires.

Dans ce perpétuel contact avec la nature, il agrandit chaque jour sa connaissance, il enrichit sa sensibilité, il accroît la possibilité de découvrir des effets, d'éprouver des impressions toujours nouvelles et plus complexes, et d'en fixer les aspects, si fugitifs soient-ils.

Il est devenu ainsi un des peintres de la lumière les plus incontestablement variés et souples qui soient. Il a acquis aussi, à ces exercices incessants d'observation, une liberté de technique qui égale seule sa liberté de vision. Le même artiste à qui l'éducation académique avait enseigné les formules convenables pour tout exécuter dans l'atelier, se trouve aujourd'hui incapable de peindre quoi que ce soit ailleurs que sur nature. Même ses toiles de grande dimension, il les exécute en plein air, à l'ombre d'une sorte de tente ou sur un bateau l'été, les pieds dans la neige

l'hiver. J'ai vu, dans son atelier, certains effets de neige, commencés il y a trois ans déjà, et qu'il laisse inachevés, la neige n'étant pas tombée depuis cette époque dans le pays qu'il habite. Admirable sincérité ! touchant respect de la nature ! On demandait un jour à Claus, devant moi, ce qu'il pensait de son art : « Moi, rien, ma foi ! Je peins avec passion ; je regarde la nature, simplement, ingénument, et je m'efforce, sans parti pris, d'en reproduire le mieux possible les infinies beautés. La nature ! elle me mène comme un humble esclave, la captivante et mystérieuse nature, et jamais, jamais je ne puis assez l'adorer, m'agenouiller devant elle aussi respectueusement qu'elle le mérite ! »

Un Flamand seul peut parler ainsi. Du Flamand, en effet, Claus a la richesse de tempérament, l'abondance et la fécondité, cette sève de couleur qui est le propre des vrais maîtres de sa race ; comme eux il travaille dans la joie, dans la santé. Rien de maladif ni de mièvre en son art ; dans ses délicatesses les plus subtiles, il sait rester fort et viril. Il est bien un des fils de ces Flandres grasses, où la vie s'écoule si paisible et si saine, si aisée et si simple encore.

C'est, on le voit, par son attachement au sol natal que s'est formée et développée la personnalité d'Émile Claus; c'est dans ce sentiment qu'il a puisé sa force ; c'est ce sentiment qui l'a fait se ressaisir et reprendre possession de lui-même au moment où il était sur le point de succomber à des tentations de fortune et de succès facile. Quel artiste et quelle œuvre nous eussions perdus s'il avait eu la faiblessse de succomber! Mais quelle énergie il lui a fallu pour arriver à imposer de son talent une forme nouvelle, si différente de celle qui lui avait valu tant de notoriété, si opposée même à sa précédente manière, et qui rompait en visière avec toutes les conventions admises de l'art officiel. Ce modéré était devenu un révolutionnaire, et la suprême injure que l'on pût lui adresser était l'épithète d'« impressionniste ».

Impressionniste, il l'est en effet, jusqu'à un certain point, et comme on peut l'être sans blasphémer le passé glorieux de l'art. Il l'est, si l'on entend par là qu'il possède le don aigu de ressentir fortement la nature dans toutes ses manifestations, et de ne subir aucune règle, de fuir toute formule pour les fixer sur la toile; mais, à l'encontre de la plupart des impressionnistes,

il a cette faculté assez spéciale de raisonner ses impressions, de les éprouver aussi profondément que possible et de ne jamais se contenter, pour les traduire, de cet à peu près qui suffit à tant de paysagistes contemporains. En cela encore il est bien de sa race, et, sans enlever rien de leur vivacité, de leur fraîcheur à ses sensations, il sait les creuser, les fouiller avec une conscience, une minutie et un souci de la perfection vraiment louables.

Mais que des observateurs superficiels lui donnent ce titre, il ne faut pas s'en étonner: n'est-il pas admis aujourd'hui que tout peintre dont les toiles sont lumineuses et claíres, et d'où le bitume est strictement banni, le mérite et y a même droit? La vérité est que Claus, sans asservir nullement sa technique à aucun procédé, se préoccupe fort à propos, souhaitant donner à ses toiles la plus intense luminosité possible, de n'employer, autant qu'il est en son pouvoir, que des touches franches et d'y poser la couleur aussi pure que faire se peut. Il atteint ainsi à cette fraîcheur de tons, cette joie de coloration qui sont un des charmes les plus séduisants de son art.

Au moment de terminer cette étude sur l'artiste délicieux et fort qu'est Émile Claus, comment pourrai-je résister au désir d'évoquer en quelques traits l'homme, dans le milieu où il passe sa vie laborieuse et passionnée, loin du tumulte des centres artistiques, en pleine nature? Parfois un écho lui arrive de ce monde qu'il a quitté; le bruit des succès qu'il remporte, à quelque exposition lointaine où il figure, vient jusqu'à lui. De Venise, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Vienne, de Munich, de Paris où il expose régulièrement, des approbations, des enthousiasmes s'élancent vers lui. Il sourit en lisant cela, puis il hausse les épaules : « C'est bien! Allons travailler. » Et le voilà reparti, sur sa bicyclette, rejoindre dans un village voisin, dans une ferme, la toile en train; il en a toujours cinq ou six commencées dans les environs, afin de ne jamais perdre de temps, au cas où l'effet de l'une ou de l'autre ne se reproduit pas. De cinq heures du matin à huit heures, le soleil éclaire de charmante façon tel motif, et tel autre ne vaut qu'éclairé autrement de neuf heures à midi. Il a ainsi, comme un bon ouvrier, des chantiers à droite et à gauche, et il s'y rend travailler, sans relâche.

La joie de vivre, la belle santé du travail, la sérénité de l'effort accompli chaque jour en conscience, sans contrainte, se lisent sur ses traits. Il y a dans ce nerveux, dans ce sensitif, un calme infini. Et Claus est un enthousiaste... et un bavard, un charmant bavard au langage imagé, à l'esprit observateur et qui regarde la vie avec la même acuité de regard que les paysages qu'il sait peindre.

Et je revois, en pensant à lui, la jolie maison blanche, aux volets encadrés de vert, aux petites fenêtres à guillotine, aux grandes baies ouvertes sur les riches horizons de prairies où la Lys, la douce Lys se promène. Astène! tel est le nom du village le plus proche. *Zonneschyn!* « Éclat de soleil »! ainsi s'appelle la maison blanche dont son tableau du Luxembourg est le portrait lumineux et familier. Et c'est vraiment la maison du soleil, un foyer d'art et d'amitié, une hospitalière demeure en pleine nature, au cœur de la vie.

PAUL RENOUARD

PAUL RENOUARD

Paul Renouard m'apparaît comme le type le plus accompli du dessinateur moderne.

Il dessine comme il respire; il ne peut regarder ni écouter sans dessiner; le dessin est devenu pour lui une sorte de sixième sens qui fonctionne à l'unisson des autres, enregistre et fixe, pour la plus grande joie de ses contemporains, toutes les impressions, toutes les sensations de ce sensitif infatigable et toujours avide de nouveauté, de ce curieux dont la curiosité n'est jamais satisfaite, de ce vibrant à outrance qui est M. Paul Renouard.

Étrange physionomie d'homme et d'artiste que

celle-ci, spirituelle et sympathique, et très française, en vérité, avec sa souplesse d'assimilation, sa vivacité de vision, son abondance primesautière. Au physique, ce diable de petit homme barbu et chevelu, — très chevelu encore... surtout, soit dit sans le blesser, quand il a la tête couverte, — ressemble à un Maure; les traits sont énergiques, le teint haut en couleur, le poil d'un noir d'ébène où brillent quelques fils d'argent, les yeux extraordinairement vifs et perçants, le sourire ironique et malin. Sa conversation pétille, fertile en aperçus originaux, en souvenirs aigus et précis comme son art, et la même puissance de vie qui anime ses dessins la fait imagée, alerte, nourrie de faits et d'impressions personnelles. Au demeurant, très simple d'allure et un peu sauvage, enthousiaste et sceptique, armé d'une volonté forte et d'une indépendance d'esprit que rien n'entame.

Pour ce qui est de l'artiste, il en est peu dont le talent soit aussi connu, aussi apprécié que le sien, dans le vieux monde et dans le nouveau. Par la variété des sujets qu'il traite, au gré de l'actualité, on peut dire universelle, par la façon intense qu'il a de ressentir les choses et de les fixer, par le souci d'exactitude qui lui est propre

et dont témoignent ses croquis les plus sommaires, ses plus rapides notations, il s'est conquis un public innombrable, cet innombrable public des grands journaux illustrés, sur qui l'image, la représentation graphique de la vie contemporaine, exerce tant d'attrait. La mystérieuse et étrange chose, en vérité, que cette séduction de l'image et comme il faut qu'elle soit conforme aux besoins de la nature humaine, pour, depuis des siècles et des siècles, s'exercer toujours aussi vivace et aussi irrésistible ! Il semble qu'une lassitude de la figuration conventionnelle, de la transcription de la réalité devrait gagner les civilisés à outrance que nous sommes devenus, et il n'en est rien : le charme n'a rien perdu de sa force. Ce serait un livre admirable que celui où un historien, pénétrant et doué d'une belle force d'évocation, nous conterait l'évolution du dessin populaire, son influence sur l'esprit et les mœurs, nous montrerait, à travers les âges et les races, les différentes étapes de sa domination, jusqu'à cette floraison extraordinairement abondante et riche de notre époque qui a révolutionné, par la découverte des procédés de reproduction en usage, l'univers entier de l'art.

L'œuvre de Renouard et son succès sont une des preuves les plus nettes de la puissance du dessin sur les foules, car il aura eu cette rare fortune, qui est une des marques de sa supériorité, de plaire aux masses et à l'élite. Les unes, il les enchante par son amour de la vérité et l'acuité d'expression de son crayon; l'autre, il la conquiert par ses incomparables qualités techniques, par sa souplesse, son esprit alerte, ses sous-entendus, sa prodigieuse dextérité. Dans le sens le plus élevé du mot, Renouard est un journaliste incomparable du dessin, et je n'entends nullement, en employant cette épithète tant décriée, hélas! le diminuer le moins du monde. Il a du journaliste de l'époque héroïque, du journaliste comme il y en a eu beaucoup, et comme il y en a encore quelques-uns, toutes les qualités: la conscience, la vivacité de touche, l'amour du document direct, la puissance d'assimilation, la faculté de se passionner, à un égal degré, pour tout, et il a du style, un style imagé, vivant, qui excelle à tout dire en peu de lignes, qui sait noter les fluctuations d'idées, les mouvements, les caractères, les gestes, et montrer, derrière ces mouvements, ces caractères, ces gestes, les pensées ou les instincts. Avec quelle maîtrise il met en lu-

mière *l'essentiel* d'une scène, d'un personnage, d'une foule, et cela sans parti pris, sans procédé, avec la plus grande simplicité de moyens!

Tous les milieux le séduisent, tout ce qui vit l'attire ; il pénètre les mœurs, il assiste à la vie moderne, intéressé par tout, captivé par tout, par tout ce qu'il entend, par tout ce qu'il sent. Il va à l'Opéra, à la Bourse, à la Salpêtrière, à la Cour d'assises, il erre dans les faubourgs de travail et de misère, il passe des soirées dans les coulisses des théâtres et des cirques, il se mêle à la foule ardente des réunions populaires, il suit les funérailles des grands hommes, il a sa place aux sacres des rois, aux grandes parades militaires, mondaines ou sportives, aux ouvertures des parlements; c'est, ici, *Rochefort voyageant à Carmaux, Jaurès chantant la Carmagnole, les Mines, les Invalides, le Palais de Justice, la Messe à Mazas, Gambetta à la tribune*, là, *les Coulisses du théâtre Annamite* à l'Exposition de 1889, *le Conservatoire, Sarcey conférencier, les Professeurs de cuisine, le Procès Zola*, là, les habitués de la roulette, *Monte-Carlo, le Tir aux Pigeons*, le *Carnaval de Nice*, que sais-je ? Pour croquer la scène typique, le document unique, pour noter

le fait pittoresque et exceptionnel, aucune fatigue ne le rebute, aucun déplacement ne l'effraie. Il va, il est toujours partout... et ailleurs, là enfin où il faut être.

A Londres, où il vit presque autant qu'à Paris et qu'ailleurs, c'est le Parlement, Drury-Lane, la Salvation Army, les Prisons, le quartier des docks, les fumeries d'opium de l'East-End, le Lyceum theatre, les Cours de Justice, les casernes de horse-guards, le monde des sports, les music-halls, la Royal Academy, qu'il explore et qui lui inspirent des séries et des séries de dessins, dont les lecteurs du *Graphic* apprécient les qualités de justesse, d'exactitude, la vision souple et fine, l'acuité puissante. L'amusante série que celle de ses « Croquis de poche à Londres », et avec quel sens de l'humour, comme en marge de ses grandes pages, il y fait vivre les types de la vie journalière anglaise, clubmen enfouis dans les vastes fauteuils de cuir, arrosant leur digestion d'innombrables « wisky and soda », visiteurs dans les musées, policemen, le policeman du musée des voleurs, le policeman de la National Gallery qui vous documente sur les maîtres du Quattrocento et sur Turner, le policeman de gare qui

prend pour vous les tickets, enregistre vos bagages, vous porte votre valise, les copistes de la National Gallery, les promeneurs de Hyde-Park, les dormeurs des jardins de Kensington, les cochers, les conducteurs d'omnibus, le petit monde des écoles de l'Est, la classe des bébés... Il assiste au Jubilé de la Reine, à des *Distributions de prix par le doyen de l'Abbaye de Westminster*, au *Remontage de l'horloge de la Tour du Parlement*, aux *Royal Tournaments*, aux *Classes de danse de Mrs Katie Lanner*, aux séances du *Cercle anarchiste de Berners Street*. Puis, c'est l'Irlande, une suite de pages douloureuses et poignantes, d'un pittoresque sombre, d'une vérité émue, qui demeurent inoubliables : *Enfants portant la tourbe pour payer l'école*, *Le Meeting*, *Une Éviction*, *Après l'Éviction*, *Observant les approches de la police...*

Le voilà à Rome pendant la semaine sainte, à Washington pendant le Congrès, et c'est la vie politique d'outre-mer, saisie sur le vif dans une collection de portraits et de scènes aussi expressifs que spirituels : *le Comité des Appropriations*, *le Comité des Voies et Moyens*, *la Gauche*, *la Droite*, *les Représentants de la Presse au Parlement*, *le Sténographe*, les portraits de

M. Carlisle, président de la Chambre des députés, de M. Ingalls, président du Sénat... A propos de ce dernier portrait, Renouard conte avec sa verve fine les circonstances dans lesquelles il le fit. C'était après une séance où M. Ingalls venait de prononcer un violent discours contre le président Cleveland. L'orateur était tout vibrant d'éloquence : Renouard obtint de lui deux heures de pose, dans une pièce voisine de la salle des séances.

Au bout d'une demi-heure de travail, Renouard crut convenable de demander à son modèle s'il ne souhaiterait pas se reposer un peu.

— Je vous remercie, répond le président Ingalls, continuez, je ne suis pas fatigué.

Il se remet à la besogne. Une demi-heure se passe. Renouard réitère sa proposition ; même réponse. Et quatre fois de suite il en fut de même.

— Quand j'eus donné mon dernier coup de crayon, dit Renouard, j'étais à bout de forces. Je me sentais défaillir, la sueur m'inondait. M. Ingalls avait gardé la pose, deux heures durant, sans un mouvement, sans donner le moindre signe d'impatience ou de fatigue. S'apercevant cependant de l'état dans lequel je me trouvais, il m'offrit son bras et me reconduisit jus-

qu'à la porte, sans même me demander à voir son portrait.

A propos de chacun des innombrables portraits qu'exécuta Renouard, au cours de l'actualité, il faudrait citer un mot ou une anecdote. C'est qu'il sait à merveille observer et se souvenir, et ses portraits en sont la preuve. Les types les plus divers s'animent sous son crayon, avec une intensité et une intimité égales. Citerai-je ceux qu'il fit pour la *Revue illustrée*, pour l'*Illustration*, pour le *Graphic* : Sarah Bernhardt et Sardou, Ambroise Thomas, Alexandre Dumas fils, Émile Bergerat, Ravachol, Chevreul, Louis Ménard, Meissonnier, Saint-Saens , le général Boulanger, et toute la série des membres de l'Institut et de la Chambre des Députés, puis Alma-Tadema, Sir J. E. Millais, la maréchale Booth, Sir Frederick Leigthon, Luke Fildes, les neuf croquis d'Irving dans le rôle de Méphistopheles? Citerai-je surtout cette galerie de portraits de l'affaire Dreyfus, qui va du premier procès Zola au procès de Rennes, nous montre, dans l'ardeur vibrante de la lutte, tous les acteurs du terrible drame, et s'achève à Londres dans la chambre d'Esterhazy. Quelle mine de documents pour les historiens de l'avenir,

quel trésor de vérité sincère et poignante!

Car la grande force de M. Paul Renouard, c'est sa sincérité et sa passion de vérité. Par là, et par le don puissant qui est le sien de traduire l'action, il se rapproche des grands japonais; il à la même absence de parti pris devant la nature, qu'il ne regarde ni en idéaliste ni en réaliste, je veux dire en dehors de toute préoccupation d'école et de toute formule établie. Aussi est-ce fort justement que M. Tadamasa Hayashi, dans la préface qu'il signait en tête du *Catalogue d'une collection de dessins et eaux-fortes par Paul Renouard*, exposée à La Bodinière en 1894, écrivait, en annonçant qu'il faisait don au musée de Tokio d'une série d'œuvres de Renouard : « Si l'on jette un coup d'œil sur l'histoire de l'art au Japon, on voit que la plus ancienne école est sortie de l'art bouddhique, dérivé entièrement de l'art indien. Vient ensuite l'école chinoise avec une influence persistante... Depuis dix siècles, on descend la pente, et aujourd'hui nos artistes sont épuisés, parce qu'ils n'ont fait que se copier les uns les autres. Pour remonter ce courant, il faut un élément nouveau, qui est l'esprit de l'art français moderne. Voilà pourquoi je transporte une galerie parisienne dans

une ville de l'Extrême-Orient, non pas pour que nos artistes modernes copient les œuvres, mais pour leur faire comprendre que l'observation de la nature peut seule produire des œuvres intéressantes. L'exposition que nous ouvrons ici a pour but de montrer une série de dessins de M. P. Renouard, qui s'associe à mon œuvre, et de témoigner mon admiration à l'art français qui fera, j'espère, naître au Japon une nouvelle école, dans un sentiment analogue, mais sous une forme différente. »

Rien de plus vrai, et il n'y a pas un mot à ajouter. Voilà en quoi des œuvres, comme celles de Renouard, dépouillées de tout maniérisme, de tout procédé, esclaves de la vérité dans son essence, sont précieuses et fécondes.

Nous l'avons vu, tout à l'heure, promenant à travers le monde sa curiosité insatiable, notant les aspects de la vie humaine sous toutes ses manifestations. Il nous reste à l'étudier maintenant tel qu'il nous apparaît dans sa compréhension, et comme observateur, de la vie animale.

Dans ce recueil de plus de deux cents planches gravées, presque toutes, à l'eau-forte par lui-même, — quelques-unes, une vingtaine, sont dues au burin de F. Florian, — et qu'il intitule si explicitement, *Mouvements*, *Gestes*, *Expressions*, il se révèle entier, sous les deux faces de son talent et de sa vision. Au Salon du Champ-de-Mars de 1898 figurait dans sa presque totalité cette œuvre précieuse, et ce fut un émerveillement. Chats, chiens, chèvres, poules, canards, crapauds, cochons, tigres, lapins, oiseaux, vivaient, miaulaient, aboyaient, caquetaient, croassaient, grognaient, hurlaient, gazouillaient dans ces pages audacieuses, débordantes de vie. Rien de plus charmant dans la puissance, rien de plus puissant dans la grâce. Cela fleurait la nature vigoureuse et saine; les mouvements de cette ménagerie étaient fixés, saisis, par une pointe rapide, grasse et vive, avec un sentiment de vérité prodigieusement intense, avec des bonheurs et des audaces à ravir tous ceux qui aiment et sentent l'art du dessin.

Des animaux avec leurs mouvements, on passait aux enfants et aux hommes avec leurs gestes, danseuses, pêcheurs à la ligne, petits enfants malades, gymnastes, et les gestes de l'homme

serpent, et les gestes du dernier discours de Gambetta, et les gestes de l'avocat, Me Demange, Messieurs les jurés, M. Manau, les généraux de Pellieux et Gonse, etc., etc. Et l'on arrivait ainsi au sommet de l'échelle vivante : aux expressions. L'art suprême du dessinateur triomphait là, dans des finesses extraordinaires, dans des simplifications de modelé vraiment étonnantes.

Et partout, au cours de ces deux cents pages, comme au cours de son œuvre entière, passait ce frisson délicieux de la vie, saisie dans ses délicatesses et ses brutalités, dans sa grâce et ses cruautés, dans ses sourires et ses larmes, avec, parfois, de jolies notes d'humour, une couleur, non, une nuance, d'ironie sans malice et sans pessimisme. Serait-ce à dire que Renouard recule ou hésite devant les réalités douloureuses, au seuil des terribles misères contemporaines, des drames noirs de la vie? Il aime trop la vie, il aime trop la vérité, pour cela; je signalais tout à l'heure certaines de ses pages d'Irlande ; il en a signé d'autres non moins terribles et où vraiment, alors, devant tant de souffrances ou d'infamies, il semble que son crayon, si épris de réalité qu'il soit, s'attendrisse et s'apitoie. Dans les bas-fonds de Paris et de Londres, dans ces

enfers du vice et de la misère des grandes capitales, il est descendu, avide de tout connaître et de tout noter, et la moisson qu'il a faite reste comme une des plus riches et des plus sombres qui ait jamais été faite par un dessinateur moderne. Et c'est là, cependant, le même artiste qui sait si exquisement faire s'élancer, dans la lumière artificielle de la rampe et des herses, le rythme ailé des danseuses, qui sait peindre avec tant de tendresse les gestes indécis de l'enfance !

Cet éclectisme de la sensibilité, ce don de s'intéresser à toutes les manifestations de la vie, s'épanouit d'une façon plus éclatante encore, si possible, dans la suite des quelque cinquante planches destinées à être offertes par le ministère du Commerce, *En commémoration de l'Exposition Universelle de 1900*, à tous les artisans officiels de cette grande fête pacifique.

Sous l'eau-forte en trois couleurs du frontispice, où chante dans une gloire, parmi des attributs symboliques, le coq gaulois, le dessinateur a réuni : d'abord les portraits du Président de la République, de MM. Picard, Millerand, Waldeck-Rousseau, Leygues, Roujon, de la plupart des commissaires généraux étrangers, enfin, par un sens philosophique vraiment cu-

rieux, du vérificateur des comptes de l'Exposition, de l'homme sous les yeux de qui défilèrent les formidables totaux des dépenses et des recettes de la colossale entreprise. Toutes ces effigies s'imposent par leur vérité et l'intensité de vie qu'elles contiennent, mais il faut considérer le portrait de M. Émile Loubet comme un pur chef-d'œuvre : visage de bonté, de réflexion et de finesse, où la bouche sourit discrètement, où les yeux sont doux et clairs, et que domine un sentiment de ferme dignité. Et l'ingénieuse idée qu'a eue Renouard de représenter le chef de l'État lisant ce beau discours d'ouverture de l'Exposition où il proclamait, avec tant de noblesse, la supériorité des œuvres de solidarité, de bonté, d'amour, de tout ce qui tend à accroître la somme du bonheur humain, sur la science et l'art eux-mêmes!

Et c'est, ensuite, les aspects tumultueux des deux Palais en construction et des travaux dans le grand Palais, de belles visions d'activité intelligente; l'*Inauguration dans la salle des Fêtes*, où le cortège apparaît loin, là-bas, petite masse obscure s'avançant entre deux haies de gardes municipaux; une impression du *Palais de l'Electricité*, tout blanc parmi les fumées noires qui s'é-

chappent des hautes cheminées et les fourmillements noirs de la foule ; un curieux effet de perspective aérienne, *les Pieds de la Tour Eiffel*, vus du premier étage ; *les Electriciens posant des lampes dans la tour Eiffel*, et le repos des électriciens à la fin du jour, deux étonnantes pages qui donnent, avec les évolutions agiles de ces hommes en plein ciel, une sensation de vertige; *le Trottoir roulant*, quatre pointes-sèches où Renouard a fixé, avec son esprit et sa science des gestes et des mouvements, les gesticulations incohérentes des voyageurs de l'étrange machine ; *le Cortège des Malgaches;* la fuite éperdue de la foule sous une *Pluie d'orage au Trocadéro ;* l'intimité du *Déjeuner en plein air aux Indes Néerlandaises; la Visite des maires à l'Elysée ; le Lâcher des pigeons voyageurs* sous le portique du Palais des armées de terre et de mer ; *le Temple Kmer ;* enfin, *la Foule montant au Palais des Illusions*, une superbe planche d'une philosophie profonde, avec la cohue effrénée de tout ce peuple vers le paradis des mirages et des rêves... et l'étonnant aspect de *l'Exposition, vue de Meudon*, au crépuscule, parmi les fumées, dans l'éclair des projections électriques derrière un premier plan de pleine nature en

silhouette d'ombre sur toutes ces splendeurs lointaines.

En pages obscures ou claires, lumineuses ou profondes, qu'il évoque la joie ou la douleur, quels que soient les aspects qui s'offrent à lui, Paul Renouard écrit au jour le jour, d'un style parfait, d'une main sûre et sincère, l'histoire de la vie contemporaine; c'est une noble tâche à laquelle il s'est voué, et l'avenir lui en sera reconnaissant, car c'est dans son œuvre, et dans celle de quelques autres artistes du crayon, que les générations futures viendront puiser, si, dans les courts loisirs que leur laisseront les durs et graves problèmes de la vie, elles sont prises de la curiosité de ressentir le frisson spécial de notre civilisation.

CHARLES COTTET

CHARLES COTTET

Le peintre du « Pays de la Mer », M. Charles Cottet, appartient à cette génération d'artistes dont ce sera pour la Société Nationale des Beaux-Arts un vrai titre de gloire d'avoir encouragé les efforts, en les accueillant libéralement et surtout en leur réservant une place qu'ils n'auraient jamais obtenue aux Salons de la Société des Artistes Français, où les médailles, les protections officielles, les tendances académiques, et aussi la dimension et le sujet des œuvres exposées sont devenus les principales garanties de succès. Il fait partie de ce groupe de peintres qui se préoccupent d'être des peintres,

de *vrais* peintres, avant de songer à faire penser, à faire rêver, ou simplement à plaire au public du vernissage ou des dimanches (qui ne diffère nullement, d'ailleurs, au point de vue de la compréhension, ou plutôt de l'incompréhension). Il y est, hâtons-nous de le dire, en belle compagnie, à côté d'artistes de la valeur de MM. Lucien Simon, Aman-Jean, René Ménard, J.-E. Blanche, Le Sidaner, Henri Duhem, Mme Marie Duhem, Gaston La Touche, André Dauchez, Maurice Lobre, René Prinet, Lomont, A. Dinet, parmi les français ; Albert Baertsoen, Émile Claus, Thaulow, Léon Frédéric, Frank Brangwyn, Eugène Vail, Walter Gay, Antonio de la Gandara, Guthrie, Alexander, Ignacio Zuloaga, parmi les étrangers, pour n'en citer que quelques-uns. C'est au Champ-de-Mars que se sont manifestés, d'une façon définitive, ces divers talents : la haute personnalité morale du grand artiste qui fut, durant sept années, président de la Société Nationale, Puvis de Chavannes, offrait un encouragement et un bel exemple à toute tentative nouvelle; elle ralliait à ces expositions les sympathies des plus récalcitrants. Un créateur de son envergure, ayant son œuvre, — et quelle œuvre! — à accomplir,

aurait eu presque le droit, cependant, de se désintéresser des efforts des autres : Puvis de Chavannes avait une compréhension de l'art trop noble et trop large, une conscience de ses devoirs trop scrupuleuse, pour cela. Seuls, les jeunes gens qui ont eu recours à ses conseils savent la générosité dont il était capable et de quelles paroles réconfortantes il avait le charme de les accueillir. Puvis de Chavannes, en un mot, donnait à cette association d'artistes un hautain prestige, aujourd'hui disparu ; il projetait sur elle un peu de sa pure et lumineuse gloire; on se tournait vers lui comme vers un foyer dont la chaleur était bonne à ceux qui doutent, à ceux qui hésitent.

Né au Puy, en 1863, M. Charles Cottet devint, après deux ans passés à l'Ecole des Beaux-Arts, un de ses élèves. Qu'il soit impossible de s'en douter prouve la largeur d'esprit du maître en même temps que l'indépendance et la vigueur

de tempérament de l'élève. Il travailla aussi quelque temps sous la direction de M. Roll et exposa, en 1889, au Salon des Champs-Élysées, deux tableaux : *la Bonne Vieille* et *la Salle verte à Camaret*. On pouvait y découvrir déjà le germe des qualités que M. Cottet possède aujourd'hui en toute plénitude : il n'est pas de ceux, en effet, qui s'imposent tout à coup, un jour, par une espèce de scandale artistique, ayant réussi par hasard une toile, décrochant une médaille, puis rentrant aussitôt dans l'ombre de la médiocrité et se traînant durant toute leur carrière dans les redites de leur succès.

Il faut l'avoir suivi, depuis ce premier Salon du Champ-de-Mars en 1890, où il exposait *l'Anse de Toulinguet* et un *Orage sur la Meuse*, jusqu'à son *Triptyque* où se résument les recherches de ses neuf premières années de production, jusqu'à cette *Nuit de la Saint-Jean* du Salon de 1901, il faut avoir assisté à toutes les phases, an par an, de son développement, pour bien se rendre compte de la conscience, de la sincérité, de la beauté de ses efforts, et l'admirer comme il mérite de l'être. Ce n'est pas au hasard que je viens d'écrire ce mot : il exprime toute ma pensée, sans parler de le sympathie et de l'estime

que je porte à l'homme et à son caractère. Rappelez-vous, en effet, outre ses tableaux de composition, les nombreuses études et impressions de types et de paysages qu'il exposa, hors des Salons, aux Orientalistes, à l'Art Nouveau, à la Société Internationale, à la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs, et sa supériorité vous apparaîtra nettement : vous serez repris par le sentiment profond et vibrant de la nature qui y domine; vous vous laisserez reconquérir par l'intensité d'émotion qui s'en dégage. A travers la vérité stricte, parfois même la brutalité de ses sujets, traités avec une franchise de facture vraiment magistrale, vous pénétrerez jusqu'à l'âme de l'artiste, vous vous mettrez en contact avec une sensibilité de la plus rare valeur.

Avant tout, il règne dans cette œuvre une remarquable unité : c'est que le peintre n'a pas dispersé ses efforts; c'est qu'il a su se mettre en garde contre les tentations du succès facile et concentrer son étude sur un champ précis, agrandi de plus en plus par son observation et son travail. Parmi les innombrables spectacles qu'offre le vaste monde aux curiosités de l'artiste, il a choisi celui qui était le plus conforme à son tempérament. Choix aisé, semble-t-il! Combien d'ar-

tistes cependant, et des mieux doués, à qui fait défaut cette perspicacité et qui s'égarent longtemps, avant de trouver leur voie! Il faut donc féliciter M. Cottet d'avoir échappé au danger de ces indécisions, où se débilitent quelquefois de vigoureux talents, et d'avoir marché, dès ses débuts, avec tant d'assurance dans le chemin où le conduisaient des dispositions naturelles et aussi la volonté résolue de ne suivre que son inspiration, sans souci de la réussite.

Le domaine que, par son travail patient, par l'originalité et la sincérité de sa vision, il a conquis, est vaste et riche, et lui appartient bien en propre : ce *Pays de la Mer*, dont il s'est fait le peintre ému et consciencieux, cette Bretagne marine, dont il excelle à fixer les aspects tragiques, la vie simple et rude, on peut dire qu'il l'a fait sien; il a su démêler et mettre en relief, derrière les paysages et les types, par delà les aspects pittoresques, les décors, les coutumes, sa grandeur héroïque. Parti de recherches naturalistes, de l'étude directe de la réalité, nous l'avons vu aboutir dans ce triptyque, qui est un des efforts les plus considérables de ces dix dernières années, à un art d'expression puissante, de forte caractérisation. Il n'a pas évolué, il s'est simple-

ment, normalement développé; il a pris conscience de lui-même. Sous les formes et les couleurs, sous les matérialités, il a pénétré les secrets du monde moral : cela, avec une entière simplicité de moyens, une belle franchise d'exécution, qui ignore les subterfuges et les habiletés, et tout en demeurant peintre, c'est-à-dire en n'employant que de purs moyens plastiques. C'est une conquête nouvelle qui lui donne de nouveaux droits à notre admiration.

Car il lui eût été facile, après les succès déjà remportés, de s'en tenir à cette verve du pinceau dont témoignaient ses premières œuvres : M. Cottet a une conception de l'art trop haute pour cela. Il ne lui suffisait pas d'être un peintre de premier ordre : il avait l'ambition de devenir un artiste de premier ordre, et il l'est devenu.

Dans la série de toiles, qu'il intitule : *Au Pays de la Mer*, on peut affirmer qu'il a mis le meilleur de lui-même. Il passe de longs mois, chaque année, en Bretagne : cette nature farouche, l'existence rude et pleine de luttes de ses habitants, la sauvagerie de ces côtes balayées des grands vents du large et que la mer emplit sans cesse de son énorme lamentation, l'a pris tout

entier. Est-elle toujours aussi tragique qu'il nous la montre, sous ces ciels gris chargés de nuées qui s'échevèlent à des souffles d'ouragans, avec ces couchers de soleil sulfureux, déchirés de flamboiements apocalyptiques, avec ces nuits pesantes, lourdes de menaces, où plane le vol de la Mort ? Non, sans doute; mais il semble qu'il ne la puisse voir autrement, et dans des pages de couleurs joyeuses comme la *Procession à Plougastel-Daoulas*, on dirait que son pinceau regrette les gammes tristes, les tonalités mortes des soirs d'orage au bord de la mer et des intérieurs où pleurent les veuves.

Derrière le *Vieux cheval dans la lande*, s'étend un paysage de deuil saisissant. La mer et le ciel sont gris, d'un gris de plomb que l'orage prochain troue d'éclaircies livides. La pauvre bête solitaire, épuisée, aux flancs décharnés, à la tête déformée par l'âge, cherche dans l'herbe rare que brûle le vent du large sa maigre pitance. Rien de plus et c'est, cependant, une des œuvres les plus poignantes que je connaisse : il y a un si parfait accord entre la désolation du ciel et de la mer et la misère du vieil animal; ne semble-t-il pas que la nature entière s'associe à la détresse de la lamentable bonne bête! Un peintre ro-

mantique n'eût pas planté autour du désespoir de Lear un autre décor.

Voici *la Vieille Aveugle* qui erre dans les rues du village, heurtant de son bâton les pavés. Elle est noueuse comme une vieille souche; on la sent robuste et forte, mais il y a sur son visage, que ceint la coiffe blanche, l'espèce de passivité que donne aux traits la cécité, l'impossibilité de jouir du spectacle du monde extérieur. La rue où elle marche surplombe la mer que l'on aperçoit derrière elle, entre d'humbles maisons. Je me rappelle la grande impression causée au Salon de 1896 par cette toile qui restera, en dépit de certaines sécheresses, comme une des pages les plus expressives qu'ait signées l'artiste.

Quelle angoisse monte de l'*Enterrement en Bretagne* (actuellement au Musée de Lille), dans cette vieille église, avec ce groupe de femmes agenouillées autour du cercueil, sous les grandes mantes qui les enveloppent! Les flammes des cierges éclairent la croix blanche du drap mortuaire et les visages des femmes qui se trouvent derrière la funèbre boîte, les visages du premier plan au contraire restant dans l'ombre. Je ne crois pas que l'on puisse traduire, avec plus de vérité, l'immobilité accablée que donne le voi-

sinage de la mort à des êtres simples, l'absence absolue de pensée dans des cerveaux rudimentaires en présence de la fatalité.

Parlerai-je encore de ce *Soir orageux*, où l'on voit, défilant sur un quai de petite ville bretonne, par un crépuscule fulgurant, une promenade de jeunes filles, de jeunes gens, d'enfants? Les figures vont et viennent, se croisent, silhouettes d'ombre, sur le fond embrasé du ciel et de la mer?

Mentionnerai-je aussi *Deuil*, qui représente un groupe de femmes assises, en des poses figées, dans la chambre d'un mort, je pense? Elles sont immobiles, les yeux fixes, plongées dans une contemplation douloureuse, ne pouvant parvenir à détacher leurs regards de la rigide forme que la mort possède?

Ici et là ce sont des scènes de la vie bretonne, traduites avec un souci de simplification et un art auxquels, sauf M. Lucien Simon (dont la vision et la technique diffèrent, d'ailleurs, entièrement de celles de M. Cottet), aucun des peintres qui ont pris la Bretagne comme champ d'études ne nous avait accoutumés.

La jolie page encore que ce *Dimanche au bord de la mer :* quatre jeunes filles assises, dans le

vol neigeux de leurs coiffes, qui battent des ailes sur le fond lumineux de l'eau ; les étranges visages, tout primitifs, avec leur grande bouche, leurs longs yeux curieux, leur charme instinctif! Ce n'est qu'une fantaisie de l'artiste, un morceau d'impressionnisme pur ; mais savourez-en la sûreté, la largeur de touche. Avec quelle loyauté de procédé, avec quelle surprenante dextérité cela est exécuté, et il faut déguster la fraîcheur et la variété des blancs des coiffes, les roses ombrés de bleu léger, en plein air, des visages, la luminosité légère, pulvérulente, des valeurs...

Bien d'autres toiles, dans cette série du « Pays de la mer », valent encore d'être étudiées, mais nous nous bornerons, à notre grand regret, à en citer les titres : *le Pardon de la Saint-Jean à Landaudec; la Sortie des barques de pêche à Camaret; Vieux Pêcheur; Femme pauvre, soleil d'hiver; Jeunes filles et vieilles femmes; Vieille Marchande de pommes*, ces deux dernières particulièrement saisissantes par leur saveur d'exécution et contenant des morceaux qui sont une véritable source de délices pour ceux qui aiment la peinture... pour la peinture.

Jusqu'alors cependant, c'est-à-dire jusqu'au Salon de 1898, la notoriété de M. Charles Cottet n'avait pas dépassé les milieux artistiques; son nom n'était pas encore parvenu aux oreilles du grand public. Le succès de son *Triptyque* mit l'artiste en pleine lumière. Il s'y affirmait de façon définitive, avec une maîtrise entière, et l'on peut dire, sans crainte d'être taxé d'exagération, que cette noble page marque une date dans l'histoire de la peinture française.

Le panneau central représente *le Repas d'adieu* des marins, le panneau de droite, *Celles qui restent*, le panneau de gauche, *Ceux qui s'en vont*.

C'est le poème entier de la vie des pêcheurs, l'histoire de leurs joies que vient toujours attrister l'approche des séparations, l'histoire de leurs luttes, l'histoire de leurs douleurs. Leurs gestes, leurs visages, leurs attitudes y ont pris une certaine gravité. Ils sont volontiers silencieux ; la

menace perpétuelle du danger, et aussi le grand recueillement auquel invite la mer et qui gagne les êtres les plus vulgaires, donne à leur manière d'être une espèce de mélancolie et d'austérité. Un repas de paysans déborde de joie bruyante, de gesticulations et de cris ; il semble, au contraire, que le marin ait pris, à écouter la voix de la grande mer, l'habitude du silence. Certes, la lutte du paysan contre la terre est rude ; mais celle du pêcheur contre la mer est autrement terrible, toujours pleine d'imprévu et de périls ; il y risque sa vie sans cesse. Sait-il jamais, quand, au seuil de sa maison, il embrasse les siens, s'il reviendra de nouveau le franchir?

Il plane sur cette assemblée familiale une tristesse contenue ; on sent entre les êtres réunis autour de la table frugale qui les rassemble tous, — pour la dernière fois peut-être, — la gêne des angoisses qui n'osent s'avouer, de peur d'accroître l'émotion de ceux qui en sont l'objet et de leur enlever tout courage. Tous les âges y sont représentés, unis par des liens de nature ou d'amitié. L'aïeule est au milieu ; près d'elle, à sa gauche, les fiancés ; à sa droite, le fils aîné, puis une de ses filles mariées, tenant son enfant sur ses genoux, puis des parents et des amis.

Malgré la différence d'âges, de sexes, de types, une expression uniforme se lit sur tous ces visages : la communauté des façons de sentir, la longue, l'héréditaire habitude de la même vie, avec les mêmes préoccupations, les mêmes rêves, les mêmes pensées. Avec quelle intimité ils se pressent autour de ce repas, les uns contre les autres, sous la lumière chaude de la lampe, dans ce logis aux murailles nues. Par la grande baie qui s'ouvre derrière eux, on aperçoit la nuit, la nuit bleue sur la mer. Le contraste est saisissant, — et sans rien de mélodramatique, — entre la familiarité tiède de l'intérieur (il fait bon là, il fait doux là, parmi les objets usuels qui garnissent cette table, auprès des siens, bien à l'abri des tempêtes et des dangers !) et l'impassibilité sombre des éléments, au dehors. On a beau se bâtir des refuges pour abriter son bonheur, pour loger le trésor de ses espérances et de ses joies, la grande nature ne cesse de s'épandre au dehors, bonne ou méchante, selon ses caprices, indulgente ou meurtrière, selon les fatalités, toujours menaçante, maîtresse de l'inconnu...

Dans le panneau de gauche, *Ceux qui s'en vont*, ceux qui s'en sont allés, voguent dans

leur barque au sein de la nuit. Ils sont immobiles, accoudés au bordage, rêvant. Ils rêvent à ceux et à celles qu'ils ont laissés naguère et qu'ils ne reverront, — qui sait! — peut-être jamais plus. Ils sont pris de cette torpeur que le rythme des vagues verse dans les membres et dans le cerveau, qui est une passivité heureuse où la réalité des choses s'atténue, une sorte d'inconscience douce qui fait communier l'être humain avec l'âme profonde et mystérieuse de la mer. Le bateau va, lentement, dans une atmosphère bleue, sur les vagues légères, semant l'eau de phosphorescences.

A droite, *Celles qui restent*, femmes, jeunes filles, fillettes sont réunies sur la falaise. Au bas des rocs, la mer vient se briser. Elles contemplent, mélancoliquement, les oreilles bourdonnantes du bruit monotone des vagues, l'immense horizon, dans l'attente d'y voir apparaître à travers la brume des lointains, les voiles chères. Ou mieux elles assistent au départ, après le repas d'adieu; elles sont sorties de la chaude maison pour regarder partir, dans la nuit, les chers leurs, pour suivre d'un regard attendri le sillage du bateau qui les emporte. Elles s'emplissent les yeux et l'âme de la vision douloureuse, et c'est

à travers elle, s'ils ne reviennent pas, qu'elles les reverront, par la fidélité de leur souvenir, ceux qui s'en vont, ceux qui s'en sont allés... pour toujours peut-être.

On exprime mal avec des mots la beauté d'une telle œuvre, sa grandeur poignante, l'intensité d'émotion qu'elle dégage. Avec quelle simplicité, avec quelle loyauté de moyens, l'artiste a, cependant, atteint ces effets! Rien de romanesque, rien de littéraire ici; c'est par des procédés purement plastiques, par un art du dessin scrupuleusement expressif, par un art de la couleur extraordinairement harmonieux, par un souci de la composition qui, tout en étant parfaitement équilibrée, demeure spontanée et vivante, que cette œuvre s'impose d'une inoubliable manière. C'est par la vie qu'elle contient surtout que sa beauté se manifeste. C'est aussi par sa puissance d'unité. La faiblesse de la plupart des grandes toiles modernes, c'est d'être diffuses : M. Cottet est armé de trop logique, son art a des sources trop directes dans la nature et dans la vie pour s'être laissé prendre à de tels pièges. A la puissance d'unité dont je parle, M. Cottet y est d'ailleurs arrivé très naturellement, en donnant aux trois parties de son œuvre le même horizon

de mer bleue, de ciel bleu, de nuit bleue. La mer et le ciel forment le *leitmotiv* du *Triptyque ;* on les sent se mêler à tout ici; ils sont la base et le sommet, le point de départ et l'aboutissement; c'est comme un rythme caractéristique courant à travers le tissu d'une symphonie.

Ces deux mots m'amènent insensiblement à une comparaison que ceux qui connaissent bien l'œuvre de Cottet trouveront juste, je l'espère, et qui ne déplaira peut-être pas à l'artiste lui-même. Il y a dans sa peinture, — prenons le *Triptyque* par exemple, où il se révèle le plus abondamment, — quelque chose de fondu, de pénétré, d'étroitement mêlé qui pourrait s'assimiler à une trame symphonique puissante. Cela est d'une orchestration savante et très serrée, très remplie, sans surcharge cependant, très riche et très limpide, aisément compréhensible par tous et cependant, pour les initiés, débordante de délicieux, de savoureux détails. Le morceau pour le morceau, au détriment des autres parties, n'existe jamais chez lui : voilà des préoccupations qu'il ignore, les jugeant, avec raison, inférieures; s'il réussit à créer autour de ses personnages une atmosphère concentrée, expressive, c'est à cette pénétration des valeurs,

à cette savante texture des couleurs qu'il le doit.

La chose, dira-t-on, n'est point si malaisée, et toute simple, après tout, dans l'emploi des tonalités sombres, des gammes profondes auxquelles semble se complaire M. Cottet. Certains critiques, certains peintres, lui ont quelquefois, souvent même, reproché de peindre obscur; si ce reproche ne visait qu'une préférence particulière de l'artiste pour certaines harmonies, plutôt sombres, en effet, pour certains jeux de couleurs plutôt assourdis, il ne mériterait point d'être relevé; car nul n'a le droit d'approuver ou de condamner les prédilections d'un artiste pour une catégorie spéciale d'effets, d'ailleurs naturels; puis, en l'espèce, M. Cottet aurait-il tort, quand, cherchant à nous donner l'impression la plus intense possible d'un pays comme la Bretagne où se perpétuent les vieilles traditions, qui garde, avec son mysticisme, ses mœurs primitives, une espèce de sauvagerie, un aspect fatal, — c'est la terre des enchantements, des légendes, la terre des apparitions, des vieux cultes cruels et sanglants, — quand, ayant à dégager l'âme de cette nature et de ses habitants, il choisit ses manifestations les plus impressionnantes et qui se trouvent avoir agi le plus for-

tement sur sa sensibilité! Ce qui importe, et cela seul importe, en vérité — c'est que la façon dont il réalise son œuvre s'accorde adéquatement avec le sujet même de cette œuvre. Reprochez-lui d'aimer les ciels gris, les effets de pénombre, les motifs mélancoliques ou douloureux, mais ne lui reprochez pas, s'il veut peindre la course échevelée des nuages orageux, un intérieur d'église pendant un enterrement, des femmes assises dans la chambre d'un mort, ne lui reprochez pas de ne pas traiter ces sujets avec toute la joie d'un pinceau ivre de clarté!

Est-il moins coloriste pour cela? N'excelle-t-il pas à faire se jouer les plus fines dégradations de la lumière sur les choses, à harmoniser les rapports des tons, à rapprocher, avec l'art le plus souple et le plus audacieux, les couleurs? Certains lui disent : « Comme vous avez raison de peindre sombre! » D'autres le morigènent en s'écriant : « Comme vous avez tort de peindre sombre! » Il n'a, en réalité, ni raison ni tort, et c'est offenser un artiste de sa valeur que de le soupçonner capable d'un aussi étroit parti pris. Les uns et les autres semblent oublier les éclatantes pages qu'il signa, inspirées par ses voyages en Égypte (1894), en Italie (1896), d'où il rapporta

une série de *Vues de Venise et de Chioggia*, rayonnantes de limpidité, de transparence, de splendeur, qu'il exposa chez Bing, à l'Art Nouveau, et cette suite de *Paysages Savoyards* (1897), d'un art accompli. Est-il plus coloriste ici, où il emploie les tonalités chantantes et lucides, que là, où il n'use que des gammes graves et profondes? Qui oserait décider?

Sans doute, aux yeux des ignorants ou des gens de parti pris qui ne jugent les œuvres d'art que d'après des formules, ses paysages de Venise et ses études d'Orient, vibrants de lumière, ruisselants de clarté, satisferaient davantage la conception étroite que l'on se fait d'un coloriste. Des pages comme *les Petits Marchands de dattes à Louxor*, comme *les Femmes fellah dans le cimetière d'Assouan*, comme *le Marché aux huiles d'Assiout*, pour n'en citer que quelques-unes, impressionneront plus intensément le regard, le fascineront davantage, au point de vue de la couleur pure, que les morceaux dont je parlais tout à l'heure, si puissante que soit leur maîtrise. La valeur d'art, les qualités du peintre, n'y sont cependant pas supérieures, on peut l'affirmer sans crainte d'un démenti. Dans cette conception de l'Orient,

M. Cottet, d'ailleurs, n'a pas été apprécié dès le début. Il a une vision trop personnelle des choses pour ne pas choquer l'opinion, la première fois qu'il en montre au public les manifestations. On nous a habitués à un Orient si conventionnel, si propre, si uniformément radieux, que la surprise fut grande devant les scènes et les types saisis sur le vif qu'il nous rapportait de là-bas : tant de vérité blessa.

Quant à ses *Vues de Venise et de Chioggia*, quant à ses impressions de Savoie et du lac de Genève surtout, elles méritent d'occuper, dans l'ensemble de son œuvre, une des meilleures places. Il s'y montre, comme toujours, armé d'indépendance et de sincérité dans sa façon de voir et de traduire sa sensation, et il sait, tout en s'y montrant soucieux de nous en offrir la traduction la plus complète et la plus vivante, se hausser, la plupart du temps, jusqu'à la synthèse qui seule fait les œuvres fortes.

Depuis, au Salon de 1899 où il nous montrait, outre quelques-unes de ces belles marines bre-

tonnes d'une si saisissante vérité ressentie : *Soir orageux dans le port*, *Soir d'hiver dans le port*, quatre compositions poignantes portant ce même titre : *Deuil* (des femmes appuyées l'une à l'autre dans la communion de la douleur, des femmes immobiles aux regards brûlés de larmes, aux traits figés par la souffrance morale) et cette curieuse imagerie : *Gens d'Ouessant veillant un enfant mort;* depuis, à l'Exposition Universelle et au Salon de 1901, M. Charles Cottet a continué de tenir les promesses qu'il nous avait faites. Mieux, en noble et sincère artiste toujours inquiet d'élargir sa vision et de la faire plus pénétrante, on peut dire qu'il a marché à de nouvelles conquêtes. A la Décennale du Grand Palais, il exposait deux toiles inédites, l'éclatante et puissamment décorative *Procession à Plougastel-Daoulas*, avec le groupe de jeunes filles en blanc d'une si radieuse exécution sous l'or flambant des croix et des bannières, et une *Nuit de la Saint-Jean* modestement considérée, depuis, par lui comme une simple étude pour la *Nuit de la Saint-Jean* du Salon de 1901. Ceux qui ont vu ces deux toiles, ceux qui ont étudié de près ces deux versions d'un même sujet, ceux surtout qui ont eu la bonne fortune de con-

templer, dans l'atelier du peintre, les trois ou quatre autres variantes de ce thème qui l'a si puissamment séduit et les très nombreuses études qu'il a faites d'après nature pour chacun des personnages mis en scène, ceux-là se réjouiront de l'orientation nouvelle que M. Cottet est en train de se donner. Ils découvriront aisément que la traduction du pittoresque, des aspects généraux de la nature et des êtres humains ne lui suffit plus, que la recherche du caractère et de l'expression le préoccupe davantage, que sa perception du monde s'est agrandie et en même temps affinée, qu'il marche vers un art plus complet, plus profond.

Ce qu'il veut, en résumé, c'est rester un peintre, un vrai peintre, c'est fixer dans son art non pas les décors fugitifs de la nature, mais ses formes durables, par les seuls moyens plastiques, par une recherche d'effets, une inquiétude de la composition, devenues trop rares aujourd'hui ; c'est, par l'observation directe, pénétrer jusqu'au fond des choses, jusqu'au secret des âmes, jusqu'au cœur de l'humanité pour en vivifier et en inspirer son art ; c'est, au lieu de se satisfaire de la reproduction stricte de la vérité, en dégager l'esprit pour aboutir à une

manifestation de beauté plus haute et plus générale.

Voilà, si je ne me méprends, l'idéal de ce noble peintre. Il appartient à cette race d'artistes de qui l'on n'a à redouter ni défaillance ni trahison intéressée, en vue de succès plus brillants, et plus bruyants. Si, au cours de sa carrière, une évolution nouvelle se manifeste dans son art, c'est qu'elle correspondra, on peut en être sûr, à un développement nouveau de sa personnalité, en dehors de toute préoccupation extérieure. Parmi les quelques-uns qui préparent la gloire de l'École française, Charles Cottet est de ceux sur qui l'avenir est en droit de fonder les plus hautes espérances. Il n'est pas homme à les décevoir.

JOHN WHITE ALEXANDER

JOHN WHITE ALEXANDER

Un sens particulier, très décoratif et intensément moderne, de l'élégance féminine, caractérise le talent de M. John White Alexander et donne à ses œuvres un charme auquel ne savent point résister ceux-là mêmes qui demeurent incapables d'en saisir les autres mérites. De son dessin comme de sa couleur, de sa façon de composer, surtout, à mon avis, de son exceptionnelle science de restriction, se dégage une sorte de magie séductrice. L'œil est flatté, caressé, dès l'abord ; on éprouve une volupté douce à se griser le regard de ces lignes et de ces nuances, et la sensation ressentie devant tels de ses por-

traits de femmes, devant telles de ses fantaisies, est assez exactement celle que procurent certains poèmes dont la musique enchante, en dehors même de la signification des mots qui la créent... ; car c'est là souvent le secret de l'apparente supériorité des vers sur la prose : des accouplements de syllables, d'une idéologie médiocre, peuvent exalter les foules ; allez au fond, il n'y a parfois que du néant. Ce dernier reproche, on ne pourrait, sans injustice, l'adresser à l'art de M. Alexander, et je ne me suis servi de cette comparaison que pour mieux définir l'attrait qu'exercent ses toiles sur un certain public se contentant volontiers d'une impression superficielle. D'un tel succès d'ailleurs, et de celui-là seul, bien des artistes n'hésiteraient point à se satisfaire ; l'étrange est que M. Alexander y atteigne tout en demeurant, sans concessions d'aucune sorte, le subtil et sincère artiste qu'il a le don d'être, le raffiné et le délicat que nous connaissons. Rien de tapageur ni d'outrancier dans sa vision, rien d'excessif ni de violent dans son exécution ; il ne se plaît qu'aux gammes fines et rompues, aux harmonies de valeurs complexes et comme voilées ; il chérit particulièrement les effets de lumière assourdie ; il ne se passionne que pour

les choses rares et un peu mystérieuses, et, n'était son goût très sûr et sa belle science d'exécutant, il risquerait quelquefois, tant il a horreur de la banalité et de la brutalité, de s'égarer dans des abstractions quintessenciées. Ceux qui aiment vraiment son art eurent le droit, à ce propos, de nourrir, il y a quelques années, certaines inquiétudes : il paraissait incliner vers des recherches dangereuses ; il fut sur le point — sur le point seulement ! — de côtoyer l'excentricité ; on le sentait en moins franche verve, moins primesautier et comme un peu las. Courte crise, par bonheur ! car il ne tarda pas à reprendre possession de lui-même, et il lui suffit aujourd'hui de s'exprimer, tel qu'il est, de fixer seulement les nuances, infiniment diverses, de sa sensibilité, pour se révéler original, sans contestation possible.

Ce malaise momentané, les circonstances de la carrière de M. Alexander (circonstances spéciales à la plupart des artistes qui se sont formés et se sont établis hors de leur pays d'origine) l'ont aidé à en triompher après l'avoir occasionné. Le *similia similibus curantur* de la médecine homéopathique constitue, si l'on peut dire, une excellente formule de thérapeutique

esthétique. Américain de naissance, M. Alexander, en effet, au lieu de se fixer à Paris d'une manière définitive, a gardé des liens étroits avec son pays. Sa conception de l'art et de la vie n'y peut que s'enrichir. A ce contact incessant avec deux civilisations si différentes, il apprend à mieux se connaître et à mieux connaître les autres. Il vit six mois en Amérique et les six autres mois en France : d'où la complexité de son tempérament, d'où l'acuité de sa vision, d'où, surtout, l'étrange vigueur de ses raffinements. Il échappe ainsi aux inconvénients d'une transplantation totale; il n'est pas complètement « déraciné »; il reste de sa race; au moment où la vie parisienne, si dangereuse et si désorganisatrice à la longue, surtout pour un étranger, risquerait de l'anémier, il retourne se plonger dans les milieux où il est né, où s'est écoulée sa jeunesse; il reprend contact avec les siens; car, pour l'artiste sincère et fort, et en qui les influences étrangères n'ont servi qu'à mieux développer sa personnalité, rien ne peut être plus fécond que l'atmosphère natale.

Ainsi, M. Alexander est demeuré, vraiment, — ce n'est point le diminuer que d'y insister autant, — américain. Aurait-il conquis, s'il ne

s'était mêlé à notre mouvement artistique, s'il ne s'était pénétré de la beauté condensée dans nos musées d'Europe, s'il n'avait subi la séduction de notre vieille civilisation française, aurait-il conquis la maîtrise qu'il possède aujourd'hui ? Il est permis d'en douter. Doué, d'ailleurs, d'une sensibilité aussi curieuse et aussi avide que celle dont ses œuvres sont l'expression, il n'aurait jamais consenti à se satisfaire de contempler, toute son existence durant, le même horizon. Comme homme moderne et comme américain, il est doublement cosmopolite : certains traits de sa carrière le prouvent.

John White est né en Pensylvanie, à Alleghany City, près de Pittsburg. Son enfance s'écoula tristement dans la ville fumeuse et morne dont Thaulow, dans *The Smoky City*, exposée en 1899 chez Georges Petit, a fixé si intensément l'aspect ; orphelin de bonne heure, il fut élevé par ses grands-parents maternels. A douze ans, désireux de se suffire, armé déjà d'une volonté et d'une énergie fortes, il abandonnait l'école et entrait comme messager au bureau télégraphique de Pittsburg. Là, par son intelligence et son activité, il ne tardait pas à attirer l'attention de l'un des administrateurs de la Compagnie

télégraphique, le colonel Edward J. Allen. Déjà, d'ailleurs, le jeune Alexandrer montrait de remarquables dispositions artistiques; tous ses moments de loisir, et les autres sans doute, il les passait à dessiner, à faire des croquis de ses camarades; si bien qu'à la mort de son grand-père, le colonel Allen le recueillit dans sa propre demeure, où il resta jusqu'à l'âge de dix-huit ans.

Pittsburg offrait alors, il faut bien le dire, peu de ressources pour un artiste. Le généreux M. Carneggie n'avait pas encore fondé son musée ni inauguré ces expositions, qui ont pris place aujourd'hui parmi les manifestations les plus dignes d'intérêt du mouvement artistique international. Cependant, le jeune dessinateur avait exécuté quelques portraits au crayon, qui lui avaient rapporté un peu, oh! bien peu d'argent, et l'amour de l'art le possédait, et le désir de tenter la fortune exaltait son imagination ; quelques dollars en poche, il partit pour New-York, où il s'en fut frapper tout droit à la porte de la maison Harpers. Entre temps, il avait accompli, en compagnie d'un de ses amis, le poète Robert Burns Wilson, une croisière sur l'Ohio et le Mississipi.

Le voici donc installé, comme illustrateur,

chez les Harpers. Trois ans se passent ainsi ; puis sa santé s'affaiblit, et il s'embarque pour l'Europe, avec un jeune frère de l'illustrateur Staney Reinhart. A Paris, où ils viennent d'abord, et qui les séduit aussitôt par son atmosphère légère et fine, ils ne demanderaient qu'à s'installer; mais ils ne savent, ni l'un ni l'autre, un mot de français, et puis... la vie y est si coûteuse ! Reinhart, en revanche, possède quelques notions d'allemand et Munich est un centre artistique de réelle importance; ils gagnèrent donc la capitale de la Bavière, où, durant trois mois, Alexander suivit les cours de l'Académie Nationale des Beaux-Arts; mais il en coûte encore trop cher de vivre dans les villes, et les deux amis, en quête d'un coin paisible, où il leur sera possible de travailler à l'abri des soucis matériels de l'existence, finissent par se réfugier à Polling, qui est un petit village du nord de la Bavière, où réside déjà toute une petite colonie d'artistes américains.

De Polling, où il avait passé un an, Alexander suivit ensuite le peintre Duveneck à Venise ; celui-ci y dirigeait une sorte d'académie. Mais ce n'est pas du maître allemand que le débutant recevra l'initiation aux mystères de son art :

Whistler était alors l'hôte de la ville des Doges ; il favorisa de ses conseils son jeune compatriote, conseils précieux, sans doute, et dont plus tard, en pleine possession de son talent, M. Alexander ne pouvait manquer de reconnaître la valeur.

Durant ce séjour en Europe, à Paris, où il revint, à Londres, en Hollande, le peintre ne cessait de travailler : dessins, études, portraits, illustrations, paysages, natures mortes, il s'essayait à tout, cherchant sa voie, se rompant aux difficultés techniques, étudiant les maîtres, toujours en quête de mieux et toujours plus exigeant vis-à-vis de lui-même. Quelques portraits au crayon, qui datent de cette époque, celui de Browning, celui de Stevenson, celui de Swinburne, celui d'Alphonse Daudet, nous révèlent un artiste expert déjà à fixer les caractères et en possession déjà d'un métier à qui il ne reste que bien peu de choses à apprendre.

Pour nous, cependant, les vrais débuts de M. J. W. Alexander datent de 1893, c'est-à-dire de ce Salon de la Société Nationale où il apparut pour la première fois au public français. Du premier coup, nous fûmes conquis. Le *Portrait noir* et le *Portrait gris* qu'il exposait portaient l'empreinte d'une personnalité incontestable,

disaient une vision d'artiste concentrée et forte, un sentiment de la grâce féminine tout imprévu, une technique presque magistrale, en tout cas neuve et particulièrement expressive. Cela surprit d'abord et bientôt séduisit; certaines étrangetés inquiétèrent un peu, par exemple la trame grossière de la toile sur laquelle peignait le peintre, la matité sourde que prenait, sur cette matière, la couleur frottée profondément, sans empâtements, avec, par endroits, l'aspect d'une détrempe. Mais cela n'enlevait rien aux délicatesses ni à la puissance de l'effet, et ceux qui ont bonne mémoire gardent encore dans l'œil le souvenir de cette admirable robe grise que portait la femme du *Portrait gris;* et quels gris! argentés, lunaires par places, crépusculaires et comme glacés de reflets d'acier ailleurs, ayant ici le sombre éclat des eaux dormantes, irisés là comme des perles du plus pur orient, des gris d'une finesse et d'une richesse vraiment extraordinaires! Et cela aussi provoquait une sensation de mystère, comme certaines phrases d'Edgar Poe, et cela était empreint d'une distinction hautaine qui imposait à l'esprit le souvenir du peintre des *Infantes*, de Velasquez. Et la belle et large facture, toute en fortes touches,

sûres et franches, comme posées définitivement, du premier coup !

Le succès fut si grand, si unanime parmi les artistes que le peintre était, la même année, élu associé de la Société Nationale et, l'année suivante (1894), à la suite de ses nouveaux envois, un étonnant *Portrait du paysagiste Thaulow*, débordant de vérité, un *Portrait de M. Pranishikoff*, trois portraits, et deux de ses fantaisies exquises, *la Glace* et *le Piano*, nommé sociétaire.

L'année suivante, pour la « Congressionnal Library » de Washington, J. W. Alexander exécutait une série de six panneaux décoratifs, représentant l'histoire du Livre : ils ne furent définitivement mis en place qu'en 1897. Nous ne connaissons, hélas ! en France, que des reproductions photographiques de cette œuvre dont la conception et l'ordonnance méritent, pour leur simplicité et le souci de synthèse décorative qui y règne, tous les éloges ; mais de ceux qui l'ont vue, il n'est personne qui n'en loue sans réserve la coloration harmonieuse et rare, et fort heureusement appropriée, paraît-il, au milieu. De ces six panneaux, le premier évoque l'homme primitif construisant un cairn,

le second, la tradition orale figurée par un Arabe contant les fastes de la tribu ; puis c'est l'époque des hiéroglyphes ; puis le Peau-Rouge écrivant sur une peau de bête ; puis les moines du moyen âge enluminant les manuscrits ; enfin Gutenberg lisant la première épreuve d'imprimerie.

En 1897, M. Alexander qui, l'année précédente, n'avait été que très sommairement représenté au Champ-de-Mars, nous revenait avec une importante exposition : *la Robe jaune*, *la Robe noire*, *le Chat noir*, *Pivoines*, et cette curieuse interprétation du célèbre poème de Keats, *Isabelle et le Pot de Basilic*. Il inaugurait là la série de ces fantaisies féminines où il sait si subtilement, si mystérieusement, fixer, dans leur souplesse aristocratique, dans leur élégance moderne, des gestes, des attitudes, des mouvements de femmes : c'est *le Miroir*, qui valut à l'artiste la médaille d'or, à Philadelphie, en 1897 ; *le Bol bleu*, *le Nœud vert,* qui figure au Musée du Luxembourg, *Pandore*, *Femme lisant*, *la Robe bleue*, *le Rayon de soleil*, pour n'en citer que quelques-unes, pages de délicieuses couleurs aux harmonies puissantes ou raffinées où se montre le caprice d'une sensibilité d'artiste

complexe, où triomphe une prestigieuse maîtrise d'exécution.

Mais dans *la Mère*, exposée pour la première fois au Grand Palais, en 1900, la vision du peintre semblait s'être élargie, s'était haussée à une perception plus profonde d'humanité. Oh! le joli, le tendre geste de sollicitude, presque d'angoisse, de la jeune femme, dans un élan de tout son être, vers le sommeil heureux de l'enfant étendu sur un canapé! Parmi la demi-lumière du crépuscule, les couleurs perdaient tout éclat, créaient une sorte d'harmonie subobscure, très intime, très pénétrante, d'où naissait une intraduisible émotion.

Et comment rendre aussi le charme fort de ses portraits, leur expressivité saisissante, l'habileté du portraitiste à dégager les traits caractéristiques, à saisir la vie du modèle ? « Il n'en est pas d'inintéressant, se plaît-il à dire. Tout être humain possède sa personnalité précise et définie; il ne suffit que de la pénétrer, de choisir la pose, le geste, le jeu de lumière, qui la fera le mieux ressortir, qui l'exprimera le plus complètement dans sa plénitude. Cela, quelquefois, est un peu difficile, et de certains modèles il semble, d'abord, qu'il n'y ait rien à tirer. Si l'on se décou-

rage, tout est perdu ; il faut observer, regarder, regarder longuement, chercher... et l'on finit toujours par trouver. »

C'est à l'observation de ces principes généraux qu'est due la grande variété des portraits signés par John White Alexander. Qu'il exécute celui, délicieux, d'une *Fillette avec sa poupée*, ou de l'admirable poète Walt Whitman, qui est maintenant, grâce à la générosité de Mrs. Jeremiah Milbank, au Musée Métropolitain de New-York, celui de la fille du célèbre humoriste Mark Twain, Miss Clemens, ou de M. James W. Alexander, président de l' « University Club », si vivant et si expressif, celui de Mrs. Randolph Coolidge, de Boston, de Miss Annie Russel, ou de M. Thurnlow Weed, ou du Président McCosh, de Princeton, ou celui encore du sculpteur Rodin debout, tenant en ses mains une statuette, dans une pose si familière au grand sculpteur, et qui fut, avec *la Mère*, une des toiles les plus admirées de la Section américaine à l'Exposition Universelle, il sait à merveille s'asservir, tout en demeurant lui-même, à la personnalité du sujet. Dédaigneux du détail inutile, il ne se préoccupe que de l'essentiel, et, dans le choix des objets caractéristiques dont il l'en-

toure, dans la composition et la mise en page de son tableau, dans la création du milieu où il le représente, il fait preuve d'un goût parfait.

Je parlais, au début de cette brève étude, du sentiment décoratif qui me semble dominer l'art de M. J. W. Alexander. En dehors de toute question de coloration, ce sentiment se dégage nettement, à mes yeux du moins, des reproductions photographiques de ses œuvres. J'y vois ce souci de synthèse, cette recherche de simplification, cette curiosité de donner aux formes un sens spécial, autre que celui qu'elles prennent au regard de tous dans la réalité, cette volonté de composition logique qui est le propre de la vraie peinture décorative. Dans la façon dont il drape ou fait flotter autour de ses figures de femmes les corsages et les robes, dans la façon dont il simplifie ou accentue les plis des étoffes qui les voilent, soit qu'elles s'allongent rêveusement sur un divan, soit que, debout, elles se cambrent dans un geste de lassitude, soit qu'elles s'accroupissent à terre parmi des coussins, soit qu'elles se penchent pour respirer des fleurs, soit qu'elles s'étirent, langoureuses, cherchant à retrouver dans « l'eau froide par l'ennui dans son cadre gelée » d'un miroir, les reflets de

leur image, dans la façon dont il combine les rapports des lignes, dont il les équilibre, dans la façon dont il dispose les masses de couleur et distribue dans ses toiles la lumière, on découvre la prédominance de ce sens décoratif. J. W. Alexander, en effet, quelle que soit son habileté de peintre, et malgré que l'on puisse citer, signées de son nom, d'adorables natures mortes, d'une étonnante virtuosité, n'est nullement un peintre de morceau ; ni dans son dessin, ni dans sa couleur, on ne le sent esclave de ce préjugé haïssable de l'art pour l'art, du métier pour le métier; loin de là : il voit d'ensemble, largement et abondamment, et il possède, pour traduire ses impressions et ses visions, un instrument de la plus rare souplesse.

« Un dilettantisme précis, une adresse excessive, un certain goût raffiné où il y a de notre vieillesse fatiguée d'Europe, » telles seraient, aux yeux du clairvoyant Gustave Geffroy, les dominantes de la peinture américaine. Il me semble, cependant, qu'il y a, dans le talent de M. J. W. Alexander, un peu, beaucoup plus que cela : l'expression d'une individualité qui voit et ressent la vie avec une acuité bien spéciale. Par les qualités peu communes que je viens de dire, par

la compréhension, si subtile et si large à la fois, de la contemporanéité dont il est le résultat, son art apparaît, au regard de l'observateur, comme un produit vraiment curieux du tempérament américain nourri par la culture européenne, amenuisé par l'exemple de l'art français et le contact de notre civilisation. C'est ainsi que, dans le mouvement de l'art international — où nous voyons se pénétrer sans cesse, de si intéressante et souvent de si imprévue manière, l'esprit des races, et dans la jeune et vigoureuse poussée de l'école américaine en particulier, tant parmi ceux de ses compatriotes qui ont établi à Paris leur résidence et au nombre desquels je me plais à citer MM. Walter Gay, W. T. Dannat, Eugène Vail, Gari Melchers, Humphreys-Johnston, A. Harrison, J. W. Morrice, que parmi ceux qui, après avoir fait leurs études en Europe, rentrent se fixer définitivement dans leur patrie — M. John White Alexander tient un haut rang, celui, en vérité, auquel ses beaux efforts lui donnent droit.

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI

JEAN-FRANÇOIS RAFFAELLI

Jean-François Raffaëlli occupe dans l'art français contemporain une place exceptionnelle. Alors que les camarades de ses débuts, les Degas, les Claude Monet, les Renoir, les Pissarro, ceux avec qui, aux alentours de 1880, il combattit le bon combat pour l'individualisme contre l'école, pour la vérité contre la convention, pour la lumière contre les ténèbres, demeurent, en dépit de l'admiration des vrais artistes et des vrais connaisseurs, et malgré les prix qu'atteignent sur le marché régulier ou dans les ventes publiques leurs œuvres, demeurent des réprouvés, des parias de l'art, lui s'est conquis une si-

tuation consacrée, une notoriété solide dans l'opinion et jusque dans les sphères officielles ; cela, je m'empresse de le proclamer, sans concession d'aucune sorte, sans nulle flatterie au goût des masses, sans rien abdiquer de ses convictions artistiques, et la chose est assez rare pour mériter qu'on la signale. Les promesses qu'il avait faites, M. Raffaëlli les a tenues toutes et au delà ; une grande logique, une volonté tenace a présidé au développement de sa personnalité ; il a eu la bonne fortune de pouvoir, en analyste aigu de lui-même, se connaître, mesurer l'étendue de ses dons naturels, s'orienter précisément vers les buts que son tempérament et la qualité de sa sensibilité lui permettraient d'atteindre : prescience peu fréquente chez un artiste. M. Raffaëlli m'apparaît, en effet, plus comme un intuitif que comme un instinctif, mais un intuitif qui sait, à merveille, par le raisonnement, par l'étude, tirer parti des révélations de la vie. Certaines de ses œuvres resteront plus significatives de sa façon de voir, livreront à l'avenir un document plus complet, plus expressif et de son talent et des milieux dont il a fait son principal sujet d'enquête, mais je n'en découvre point où l'on puisse constater qu'il ait présumé trop de ses

moyens, qu'il se soit trompé sur sa faculté de réalisation; entre ses forces et l'usage qu'il veut en faire, il y a toujours un parfait équilibre. Par suite, il n'est jamais déclamatoire, il ne franchit jamais les bornes de son sujet, il sait contenir son émotion, il est toujours maître de lui-même.

Faut-il le considérer comme un impressionniste? L'a-t-il été jamais? L'est-il encore ? Qui pourrait le dire et qu'importe après tout ! Dans le premier chapitre de son beau livre, l'*Art Impressionniste*, Georges Lecomte, analysant les tendances des maîtres de cette école, s'exprime ainsi : « Plus encore que les peintres de l'École de Fontainebleau, ils récusèrent les conventionnelles interprétations des sites champêtres, la sentimentalité et l'apprêt de certaines scènes rurales, la grâce banale des paysages historiés ; plus qu'eux aussi ils tâchèrent de blondir l'atmosphère de leurs toiles.

« Émus par la joie calme et la poésie des champs, ils comprirent que le but de tout artiste était de rendre avec sincérité des impressions

personnellement reçues et, s'affranchissant de tout protocole académique pour entrer en relation avec la nature, ils l'étudièrent chacun avec sa vision. Au lieu de fastidieuses séances dans le jour douteux des ateliers, sous la contrainte d'un maître qui suggère sa manière et ses procédés, ce furent des courses quotidiennes dans les banlieues, de profitables études en plein air, à Montmartre encore agreste et dans les forêts d'alentour.

« Ils s'efforcèrent de restituer les sites, les arbres, les clartés, dans l'exacte sensation qu'ils en reçurent. En leurs premières œuvres déjà se manifeste leur fièvre de lumière. Par un métier entièrement libre et personnel qui cherche à réaliser des sensations instinctives, ils voulurent envelopper les champs, les bois, les eaux des rayonnements solaires, des vapeurs ambrées qui si délicatement les estompent et les noient. »

« L'École nouvelle, dit J. K. Huysmans dans l'*Art moderne*, proclamait cette vérité scientifique : que la grande lumière décolore les tons, que la silhouette, que la couleur, par exemple, d'une maison ou d'un arbre, peints dans une chambre close, diffèrent absolument de la silhouette et de la couleur de la maison ou de

l'arbre, peints sous le ciel même, dans le plein air. »

D'après ces définitions, il semblerait que l'on puisse, à juste titre, gratifier M. Raffaëlli du titre d'impressionniste. Il en serait peu flatté, je crois, quels que soient les services que lui aient rendus, au début de sa carrière, la camaraderie et l'exemple des maîtres dont je parlais tout à l'heure ; mais ce ne serait point là de sa part, j'en ai la conviction, une preuve d'ingratitude. Au surplus, comme à la suite du catalogue de l'exposition de ses œuvres dans une boutique louée par lui en 1884, avenue de l'Opéra, le peintre avait pris soin de nous faire connaître sa propre pensée, le mieux n'est-il pas de recourir à lui-même et de transcrire ici quelques-unes de ses déclarations ? Encore qu'il règne dans la cinquantaine de pages que M. Raffaëlli intitulait modestement : *Etude des mouvements de l'Art moderne et du Beau caractériste*, une certaine obscurité, nous y pourrons trouver de quoi nous renseigner assez exactement sur sa manière de comprendre l'art.

Au moment où M. Raffaëlli écrivait ces pages, le *romantisme*, le *classicisme*, le *réalisme*, avaient, selon lui, cessé de vivre. Ingres, le grand

Ingres, l'un des plus admirables maîtres de l'École française « qui ne fut qu'un esprit malade des traditions dont il s'était bourré en provincial et qui ne *laisse pas un morceau d'art qui soit vraiment français;* inquiet et aigre de la poussée des idées qu'il sentait gronder autour de lui, ne laisse, de ses hésitations et de ses colères entêtées, que le souvenir d'un homme qui aima passionnément son art et fit des portraits à la mine de plomb... »

Pour ce qui est du *réalisme*, « ce fut un mot énorme et faux comme un rocher de théâtre, » et M. Raffaëlli fait le procès de Gustave Courbet, dont le métier fut « trop immuablement classique ». — « Le réalisme, pris au mot, ne serait autre chose que la négation même de l'art. » — Réaliste donc, M. Raffaëlli ne veut pas l'être, pas plus que naturaliste, pas plus qu'impressionniste. « Je n'aime pas le *naturalisme* par une raison de couleur, d'abord : c'est trop purement scientifique pour nous. » Quant aux impressionnistes, l'auteur de la brochure avoue « qu'il a été trop mêlé lui-même aux manifestations de ces derniers pour en parler sans passion ». Que sera donc M. Raffaëlli? il sera l'apôtre du « *Beau caractériste* », parce que « *le Beau n'est pas dans la*

nature »; parce que « *le Beau est dans l'amour conscient*, autrement dire dans le *caractère*, car *c'est dans le caractère que la conscience trouvera certainement la marque d'une utilité propre, utilité qu'elle jugera aussitôt digne de son amour.* » Mais ce beau caractériste, où l'artiste moderne le découvrira-t-il ? toutes les sources du beau, tel que les générations précédentes l'ont conçu, étant aujourd'hui taries, à quelles sources le peintre de demain trouvera-t-il à s'inspirer? Dans notre société démocratique, où est le *Beau* ? Dans notre armée ? Non. Dans nos rois et nos grands ? Pas davantage. Pas davantage dans notre aristocratie, dans nos grands sentiments nationaux, dans nos dieux. « Où donc est le beau de cette société ? — Son beau est dans le caractère individuel de ses hommes ; de ses hommes qui ont su conquérir lentement leur raison..., de ses hommes qui ont su conquérir leur liberté après des centaines de siècles de misère, de vexations et d'abus misérables, où le plus fort a toujours asservi le plus faible. Voilà le beau chez nous ! Il nous faut graver les traits de ces individus ; à tous, depuis les plus grands jusqu'aux derniers, parce que tous ont bien mérité de l'Humanité. » Ce n'est donc pas vers les

grands hommes, vers ceux que Carlyle salue si bellement du nom de héros, que les artistes d'aujourd'hui doivent lever les yeux; « mais que ceux qui se sentent l'âme élevée et le cœur vibrant pour la suprême beauté de leur race prennent les plus humbles, les va-nu-pieds et les derniers des pauvres gens! — tous ont combattu, tous ont fait l'effort — tous sont vainqueurs, qu'ils aient combattu par les idées ou par la force, sans comprendre bien, suivant leur moyen, admirons-les! Je ne vois qu'une chose debout : l'Homme, grand, droit et dégagé! »

Ce sont là d'excellentes pensées et qui font honneur à l'homme dont elles ont hanté le cerveau, mais il faut avouer que bien des esprits, même superficiels, hésiteraient à les accepter comme base d'une esthétique moderne; elles manquent de solidité et d'étendue. Au surplus, ne convient-il pas de n'y attacher qu'une importance relative et de ne les examiner qu'à un point de vue particulier? Elles valent beaucoup, à cet égard, car elles nous renseignent nettement sur l'état d'âme de l'artiste dont nous nous occupons; connaissant ses idées, sachant le but qu'il s'est fixé, nous serons mieux à même de pénétrer le sens de son œuvre et de juger comment il a

mis en pratique les théories qui lui sont si chères.

Le peintre « des humbles, des va-nu-pieds et des derniers des pauvres gens », il ne lui déplairait pas, j'imagine, que l'avenir l'appelât ainsi, car si, au cours de sa carrière, on l'a pu voir se passionner quelquefois à fixer des aspects d'élégance, des gestes de raffinement et de grâce, c'est aux déshérités de la vie, aux médiocres, aux pauvres hères de la campagne et des faubourgs, aux naufragés de la fortune et du bonheur, que vont ses préférences, j'allais dire ses tendresses. De même, dans les innombrables décors au milieu desquels se manifeste la vie moderne, dans la nature contemporaine, si l'on peut s'exprimer ainsi, les paysages qu'affectionne M. Raffaëlli sont les paysages de banlieue, aux gazons pelés fleuris de gravats, mamelonnés de matériaux de démolitions, aux arbres anémiques bordant les chaussées boueuses, aux horizons d'u-

sines avec leurs hautes cheminées, aux étranges jardins que cultive l'orgueil des petits boutiquiers en retraite, aux masures édifiées avec des plâtras de rebut, — cela, vu par un œil mélancolique et qui sait en saisir toute la beauté douloureuse et funèbre ; cela, traduit par un pinceau habile à en fixer le caractère et la couleur, sans conventions ni trucs, avec juste ce qu'il faut de précision et surtout avec un art de « l'omission » vraiment remarquable et qui sait, tout en particularisant, généraliser, donner à l'anecdote, au sujet, au motif un relief humain, un intérêt philosophique. « Depuis les frères Le Nain, ces grands artistes qui devraient tenir une si haute place dans l'art en France, personne ne s'était véritablement fait le peintre des misérables hères des villes ; personne n'avait osé les installer dans les sites où ils vivent et qui sont forcément appropriés à leurs dénûments et à leurs besoins. » Ainsi s'exprimait, à propos des envois de M. Raffaëlli au Salon des Indépendants de 1881, l'auteur de *Là-Bas*, M. J. K. Huysmans, et il ajoutait, en manière de conclusion : « Je ne crains pas de m'avancer en déclarant que, parmi l'immense tourbe des exposants de notre époque, M. Raffaëlli est un des rares qui restera ; il occupera une place à part

dans l'art du siècle, celle d'une sorte de Millet parisien, celle d'un artiste qu'auraient imprégné certaines mélancolies d'humanité et de nature demeurées rebelles, jusqu'à ce jour, à tous les peintres. »

Sentir, voir, traduire, fixer ce que les autres avant lui n'ont pas su sentir, n'ont pas vu, n'ont pas osé traduire, n'ont pas réussi à fixer, voilà le propre d'un véritable et original artiste. « Tout a été peint depuis qu'il y a des hommes et qui peignent », ne pourrait-on pas modifier ainsi la célèbre phrase de la Bruyère, mais pour la démentir aussitôt, car, en vérité, ne semble t-il pas, au contraire, dès qu'on se trouve en présence d'un écrivain ou d'un artiste primesautier, que rien n'ait été dit ni peint, puisqu'il trouve, lui, quelque chose à dire ou à peindre que d'autres n'avaient pas dit ou peint ; et le tableau du monde s'enrichit et s'élargit ainsi indéfiniment. Les temps s'éloignent, heureusement, de plus en plus, où, sous la domination des idées académiques, des fausses grandes traditions qui entravèrent durant les trois premiers quarts du siècle dernier l'essor de la peinture française et contre lesquelles il faut lutter encore avec acharnement, l'artiste était contraint de

maquiller la nature et la vérité d'un fard d'héroïsme ou de sentimentalité, où telle ou telle catégorie de sujets et d'études lui était interdite, où l'on ne le considérait comme un grand artiste que selon les dimensions de ses toiles ou la prétendue noblesse des idées qu'il y exprimait. Cette tyrannie de l'école s'exerce encore, plus puissante qu'on ne le croit, de nos jours. N'est-ce pas les roitelets de l'Institut et de l'École des Beaux-Arts qui distribuent les médailles et les bourses de voyage, qui consacrent les réputations, font obtenir à leurs protégés, à leurs élèves, les grosses commandes des municipalités et de l'État, troupe de politiciens de l'art dont la notoriété ne tient debout que par l'intrigue et qui restent les ennemis déclarés de tout progrès, de toute originalité, de toute indépendance. Le fait suivant, que je tiens de source certaine, suffira à prouver la vérité de ce que j'avance.

En traversant, suivi des membres du jury international dont il était président, la salle de la Centennale au Grand Palais, où M. Roger Marx, malgré toutes les oppositions, avait réussi à grouper quelques-uns des chefs-d'œuvre de l'École Impressionniste, de beaux Renoir, d'admirables

Claude Monet, d'étonnants Degas, d'adorables Sisley, etc., M. Jean-Léon Gérôme, membre de l'Institut, chargé d'ans, de fortune et de gloire usurpée, le même M. Gérôme qui avait failli mourir de rage quand les toiles du legs Caillebotte entrèrent au musée du Luxembourg, antichambre du Louvre, M. Gérôme ne put contenir sa colère. « *Passons, Messieurs, passons*, *s'écria-t-il, voici la honte de l'art français !* » Passons, aussi, sans insister plus...

L'ironie, après cela, n'est-elle pas piquante d'avoir à signaler, à titre de document, que M. Raffaëlli est élève de l'auteur de l'*Éminence grise* et autres fadaises? Ce qui prouverait à merveille l'originalité de son tempérament, si ses œuvres n'y suffisaient aussi amplement. Qui ne garde, en effet, une impression saisissante de nouveauté et d'inédit, de ces pages écrites sur le vif où l'artiste nous conte, avec tant de vérité douloureuse ou attendrissante, ironique ou apitoyée, la vie des ouvriers, des vagabonds, des petits bourgeois, des indigènes de la banlieue et des faubourgs parisiens? Chiffonniers, terrassiers, charretiers, marchands de chiens, marchands d'habits, marchandes des quatre saisons, marchands de marrons, saltimbanques,

chemineaux, orateurs de réunions populaires, boutiquiers endimanchés, qui donc avait songé à vous faire évoluer dans le cadre d'une toile, qui donc vous avait jugés dignes de tenter le regard et le pinceau d'un peintre? Cette humanité spéciale, M. Raffaëlli la vit et la représenta d'abord sous ses aspects les plus tragiques; il l'évoqua dans des décors farouches, désolés, dans des transpositions de nature en harmonie avec sa misère matérielle et morale; la *Route de la Révolte, par la neige*, la *Rentrée des chiffonniers*, la *Vue de Gennevilliers*, pour n'en citer que quelques-unes parmi les très nombreuses productions de l'artiste se rattachant à cette vision noire, restent en ce sens des toiles caractéristiques, au même degré que le *Chiffonnier allumant sa pipe*, le *Loqueteux par la pluie et le vent*, les *Buveurs d'absinthe, le Cabaret de la mère Billon*, l'*Homme venant de voler un pain.*

Peu à peu, cependant, mais sans perdre rien de l'acuité et de la sincérité de sa vision, le faire de l'artiste s'allégeait, s'éclaircissait, se parait de sourires. Tout en restant fidèle à ses sujets de prédilection, d'autres milieux, d'autres types éveillaient sa curiosité. Des banlieues fumeuses

et mornes, des bords de route nationale, des rives de Seine lépreuses, des barrières lugubres, des fortifications, le peintre rentrait dans Paris; au cœur de la ville, dans les jardins, dans les squares, dans les vastes avenues élégantes, sur l'aristocratique et intellectuelle rive gauche, sur les boulevards, il promenait ses regards chercheurs, toujours en quête d'inédit. Et ce furent : les *Nourrices sur la Place de la Concorde*, la *Place Saint-Sulpice*, l'*Arc de Triomphe*, les *Champs-Élysées*, *Sur le Boulevard*, *Parisienne aux Champs-Élysées*, une série de vues de *Notre-Dame de Paris*, le square de *la Trinité*, les aspects délicats ou graves de Paris, fixés en fines touches claires, séduisantes à l'œil, d'une jolie vérité lumineuse et spirituelle, posées avec amour et joie. Et dans les excursions mêmes qu'il faisait encore vers les faubourgs des humbles, il semblait que son pessimisme se fût adouci d'une espérance. Sauf dans les *Vieux Convalescents*, du Salon de 1892, où se retrouve l'observation impitoyable de ses débuts, page qui, par l'étude des caractères, le vécu des types, l'ordonnance générale de la composition, mérite de rester comme une des grandes œuvres de l'artiste, on sent une évolution intérieure se faire

en lui. « L'âpreté ancienne va se perdant,— dit M. Gustave Geffroy qui a excellemment noté, avec sa perspicacité coutumière, cette transformation — les paysages farouches s'apaisent sous une lumière plus clémente.

« L'artiste se récrée dans la jolie fête de rayons dansants de la *Route au Soleil*, où flambe la rue de village, où le vieux mur s'égaie du remuement des feuilles, des taches d'ombre et des illuminations de soleil, où les passants goûtent un des instants rapides de la joie de vivre par un beau jour. — Le *Vieux Chiffonnier*, même, est moins en embuscade, plus tranquille, mieux assuré de son lendemain, à le croire un peu vêtu du drap du petit rentier. — Le *Cheval Blanc* est la preuve la plus touchante de cet attendrissement d'esprit, de ce désir de bienveillance : dans un paysage pauvre et hospitalier, où le village, le pont, l'eau, la verdure, sont enveloppés de la douceur bleue de la lumière, du calme de la saison et de l'heure, le vieux cheval conduit par un vieux homme est bleuâtre et adouci comme tout ce qui l'entoure. Il a le museau rond, la lèvre usée, le crin rare. Ses pattes lourdes marquent péniblement le pas de sa fatigue, mais il y a dans son gros œil, sous sa

mèche d'argent, la bonne résignation et le fatalisme tranquille des bêtes de travail. » (Aux amateurs de comparaisons et de parallèles, je livre ce sujet d'étude : le *Cheval Blanc*, de M. Raffaëlli, et le *Vieux cheval sur la lande*, de M. Charles Cottet, exposé au Salon de 1897 et qui est un des plus puissants morceaux de la peinture française contemporaine.)

Cet éclaircissement de l'esprit et de la vision, cet optimisme, si l'on peut dire, nous le voyons s'affirmer dans les œuvres plus récentes de M. Raffaëlli. Le *Portrait de ma fille Germaine*, (1896), *Jeune fille se regardant dans une glace* (1897) le *Portrait de ma fille*, le *Portrait de Mlle Marie-Louise* (États-Unis, 1898), la *Jeune fille aux bleuets* (1899), marquent, depuis la *Convalescente* du Salon de 1892, une nouvelle conquête du peintre, une marche heureuse vers un art de grâce et de sourire. Avec la maturité de l'âge, son talent s'est empreint d'une sorte de philosophie douce qui sait, sans rien perdre de sa profondeur, regarder moins douloureusement la vie. Il y a une joie dans la clarté du jour, dans les jeux radieux de la lumière, dans l'élégance souple et fraîche des jeunes filles, dans l'éclat et le parfum des fleurs, et qui oserait

reprocher à l'artiste, après ses enquêtes parmi les misères, les détresses de l'humanité civilisée, d'y prendre plaisir, alors surtout qu'il est impossible, même à la critique la plus malveillante, de découvrir dans cette orientation — pourquoi ne pas dire dans cette évolution? — de son talent, le moindre souci de conquérir par là un plus grand succès? Aussi sincère qu'il était jadis quand il peignait ces images douloureuses, il l'est aujourd'hui dans ces poèmes de notes fraîches et sereines. La vérité n'aurait-elle donc qu'une face et l'artiste serait-il contraint — par quelle tyrannie? — de ne la voir et de ne la ressentir que sous un seul de ses aspects? Non, certes! S'il est vrai qu'une œuvre d'art apparaît d'autant plus profonde et d'autant plus digne de demeurer qu'elle nous livre davantage le secret d'une sensibilité humaine, il n'est pas moins vrai que l'artiste est le plus complet et le plus captivant dont la vision est la plus riche et la plus capable de saisir les apparences sous leurs formes les plus nombreuses, quels que soient les moyens employés par lui pour nous faire partager ses idées ou ses émotions.

M. Raffaëlli a eu, lui, la curiosité de s'essayer à tous les procédés et l'on peut presque

dire qu'il a partout réussi avec un égal bonheur. Nombreux sont les croquis d'après nature, illustrant les mœurs et les aspects de Paris, qu'il a publiés dans les journaux et les revues, surtout, si je me souviens bien, dans la *Revue illustrée*, et ce volume entier des *Types de Paris*, publié par la maison Plon et Nourrit, demeure comme une preuve de sa vivacité d'observation et de sa souplesse de plume et de crayon. Aquafortiste, on lui doit les planches si aiguës et si caractérisées que lui inspirèrent les *Croquis Parisiens* de J. K. Huysmans, et la *Germinie Lacerteux* des Goncourt. Depuis, jamais las de nouveauté, toujours avide d'agrandir le champ de ses expériences, il s'est mis en tête de renouveler l'art de la gravure polychrome en taille-douce auquel nous devons les exquises planches d'un Debucourt, — et il y a réussi. Des eaux-fortes en couleurs comme *la Route aux grands arbres*, *l'Arbre jaune*, *la Lettre*, *l'Actrice en scène*, *le Jardin de la vieille dame* sont, en ce genre, des choses parfaites, d'un esprit extraordinairement raffiné, d'une exécution adorable de légèreté et où l'art, si spécial à l'artiste, de ne jamais dépasser la mesure, l'art du sous-entendu, est poussé à ses dernières limites.

Un autre mode d'expression plastique l'a également séduit et le catalogue complet de l'œuvre de M. Raffaëlli peut s'enrichir d'une rubrique de plus : celle où figureraient les titres de ses sculptures. En 1890, chez Boussod et Valadon, boulevard Montmartre, il exposait une série de bas-reliefs en bronze, d'étranges bas-reliefs, en vérité, des bas-reliefs sans fond, des bas-reliefs découpés, où les formes et les lignes se détachaient dans le vide, quelque chose comme des dessins modelés, accrochés à quelques centimètres du mur, comme des tableaux; et je me souviens nettement de l'impression curieuse de vie produite par ces curieux découpages; je me souviens d'un rémouleur dont l'atelier ambulant était reproduit là dans tous ses détails, formant d'amusantes silhouettes, d'un homme tirant, d'une femme poussant une voiture à bras le long d'une rue en pente... Cela, vraiment, avait une saveur de nouveauté toute particulière.

Telle apparaît l'œuvre abondante, riche en efforts de toutes sortes, de M. Jean-François Raffaëlli ; une grande variété, et en même temps une grande unité, y est visible, et l'une et l'autre, en lui donnant sa signification, lui assignent

dans l'histoire de l'art français contemporain la place qu'elle mérite. « Un cerveau tel que le sien, a dit très justement M. Roger Marx, ne vise pas un but unique, invariable; sans cesse il aspire à la découverte de l'inconnu; dans le mode de concevoir et d'exécuter, l'évolution est constante et constant aussi le progrès. »



FRITZ THAULOW

FRITZ THAULOW

Le XIXe siècle pourrait s'appeler, à juste titre dans l'histoire générale de l'art, le siècle du Paysage.

Ce sera, je crois, aux yeux de l'avenir, sinon l'un de ses droits à la gloire les plus incontestables, du moins l'une de ses caractéristiques les plus marquées.

La pléiade de paysagistes dont l'œuvre mérite l'admiration ou l'estime, ou simplement l'intérêt, est, en effet, innombrable : c'est par centaines qu'il faut compter les paysagistes qui ont apporté ou apportent chaque jour une façon personnelle — restreinte souvent, incomplète

souvent, fragmentaire souvent, il est vrai, mais tout de même imprévue, originale — de comprendre la nature.

Il faut dire aussi que le monde s'est agrandi : le paysagiste de jadis se contentait de regarder autour de lui, jusqu'aux confins de l'horizon natal, le coin d'univers où il avait grandi, les mêmes arbres, le même ruisseau, les mêmes collines. Avec la vitesse des communications modernes, le paysagiste d'aujourd'hui parcourt le monde, avide d'impressions nouvelles, trouvant partout de quoi assouvir sa fièvre d'inconnu. Tout le séduit, tout l'attire : son observation s'affine à l'extrême ; les aspects extérieurs des choses ne suffisent plus à le satisfaire ; c'est l'âme même d'un pays, vibrante dans la lumière qui lui est propre, dans sa configuration intime, qu'il a l'ambition de nous montrer. Ses nerfs très sensitifs, son appareil visuel très exercé, son éducation, ses lectures, le servent à merveille pour s'acquitter de cette tâche qu'il se fixe.

Les goûts de son temps le favorisent étrangement. On n'eût pas accepté autrefois ces notations sommaires, ces études d'effets spéciaux, ces impressions, qui font aujourd'hui la joie des amateurs. On exigeait le tableau composé, com-

plet; on se contente du morceau de nature saisi sur le vif. On cherche de plus près la vérité; l'esprit du public, plus pénétrant, mieux informé, complète, en présence du fragment, la synthèse; il se plaît, même exagérément, à de trop vagues impressions ; quelques touches d'un pinceau habile, savant, réussissent parfois à le duper et il découvre de la profondeur où il n'y a, trop souvent, hélas ! que de l'impuissance.

Cette prédilection de notre époque pour le paysage, d'où provient-elle ? Les causes en apparaissent multiples, car plus rien n'est simple actuellement. En dehors de toute question d'esthétique, et à un point de vue tout à fait général, elle peut s'expliquer, psychologiquement, par le besoin de l'homme moderne de fuir l'atmosphère artificielle, surchauffée, de sa vie quotidienne parmi les agglomérations anormales des grandes villes, pour se réfugier sous le vrai ciel, pour fouler de la vraie terre, pour contempler de la vraie eau, de vrais arbres, de vrais gazons. Ne revenant que rarement, qu'exceptionnellement à la nature, il se trouve d'autant plus apte à en recevoir de fraîches impressions, à en jouir davantage : sa sensibilité n'est point émoussée, de ce côté; il ignore la satiété de cette

sorte d'émotions. C'est pourquoi nul, mieux que le citadin, ne sait ressentir la beauté, le charme, même relatifs, d'un paysage. Pour l'homme qui a vécu toute une semaine au bureau ou à l'usine, dans le tracas des affaires, dans le tourbillon des inquiétudes, des luttes, des espérances déçues, dans cette superacuité, dans cette exaltation forcées où tout travail, toute production se réalise aujourd'hui, un groupe d'arbres prend aisément la majesté d'une forêt, la moindre colline devient montagne; à quelques kilomètres de la Métropole, il se croit en pleine campagne; ce n'est, la plupart du temps, qu'une misérable banlieue.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait réel que jamais le sentiment de la nature n'a été, dans ce sens, aussi intense, aussi divers, aussi fécond. Quel beau musée des paysagistes de ce siècle l'on créerait, sans distinction d'écoles ni de races! Ce serait le plus complet panorama du monde à travers la vision de chaque individualité, de chaque tempérament d'artiste : source de joie profonde pour les yeux et l'esprit, et où l'on puiserait la certitude que rien, plus que la vérité, n'est subjectif et multiple, en art.

La nature, en effet, ne change pas : il n'y a

que la manière dont on la regarde, dont on la comprend, dont on l'exprime, qui change. « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, » voilà une maxime dont la vérité semble contestable en matière d'art, car s'il n'y a rien de nouveau dans le fond, en revanche, chaque époque, chaque race, chaque personnalité apporte du nouveau dans la forme. Les modes d'expression se modifient sans cesse, selon les modes de sentir de chacun. L'art n'est-il pas l'interprétation, plus que la reproduction, de la vérité? Eugène Delacroix avait raison quand il disait : « Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets; il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir? L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. » Et il ajoute : « De-

vant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau. »

Fritz Thaulow est le peintre de l'eau courante, de la neige et de la nuit. Parmi les aspects innombrables, infinis, du jardin de la nature, il a choisi ceux-là. C'est à eux, il faut le supposer, qu'il doit ses émotions les plus vives ; c'est leur mystère qui a dû l'attirer le plus ; c'est leur manifestation qui doit être le plus directement en communion avec son âme, avec son esprit, avec ses nerfs. Il est des prédilections irrésistibles, qui vous entraînent et vous emportent, malgré soi, ainsi que des enchantements. Tous les vrais artistes les ont subies ; esclaves d'abord, ils en deviennent les maîtres, ils les domptent, ils les asservissent. Les secrets de la nature, de la vie, ils finissent par en être les possesseurs et c'est par ce qu'ils veulent bien nous en révéler que nous parvenons nous-mêmes à les connaître. Le public ignorant reproche souvent à un artiste

sa sympathie pour certains effets, pour certains spectacles de la nature qu'il se plaît à reproduire ; c'est que le public est incapable de concevoir quelle somme d'efforts, quelle patiente étude il faut à un peintre pour arriver à bien posséder la science de ces effets, de ces aspects spéciaux, si restreints même soient-ils. Les plus incontestables maîtres ont-ils fait autre chose que de refaire toute leur vie le même tableau, ou mieux de regarder la vérité sous le même angle. Il est nécessaire de longuement méditer sur l'œuvre d'un artiste avant de porter un jugement. Celle de Thaulow, qui paraîtra aux gens superficiels monotone, déborde au contraire de variété, de richesse, d'abondance. A travers ces trois effets, qu'il affectionne particulièrement : l'eau courante, la neige, la nuit, il a su dire, sur un même motif, les choses les plus délicates et les plus belles. C'est comme un développement musical, une phrase initiale qui naît, fleurit et s'épanouit, s'enrichit à l'orchestre, dans la plus somptueuse polyphonie.

La magie mouvante des petites rivières, des cours d'eau qui s'insinuent, se glissent à travers les rives riantes des prairies, reflétant dans leur fin cristal tout l'infini, froissé par leur course

capricieuse, du ciel; la poésie délicate et souple de l'élément liquide qui se déploie dans les campagnes, apportant sa fraîcheur féconde, serpente, ici en ondulations vives, comme animées d'un désir de hâte, là en paisibles nappes, en lentes coulées qui évoquent l'impression d'un miroir glissant; nul n'a mieux su que Thaulow en fixer le charme vrai, la séduction réelle. Les gras pâturages s'achèvent en faibles talus dans l'eau qui passe; les troncs massifs, rugueux, des vieux saules baignent leurs pieds dans le courant. A travers les feuilles légères, une de ces fermes normandes au toit de chaume, aux murailles blanches, luit doucement, comme un asile de santé, de travail vigoureux et puissant. Parfois, on aperçoit à peine un morceau du ciel; mais les nuages, mais le bleu de l'azur, mais toutes les splendeurs de la lumière vivent dans l'eau transparente qui les reflète, les rend plus fluides, plus irréelles; et c'est de l'eau que monte la clarté dans le paysage, comme dans cette fine page, les *Saules*.

Dans le *Village bleu*, au contraire, les maisons forment le rivage ; elles plongent dans la minuscule rivière la base de leurs vieilles murailles chancelantes; à peine un remblai de

gazon les en sépare-t-il. C'est un ciel léger, extrêmement lumineux dans ses délicatesses,qui s'étend au-dessus d'elles, derrière les arbres d'un coteau voisin ; mais c'est l'eau courante, ici encore, qui est le sujet même, le motif principal du tableau; les bleus fins, les roses subtils, les verts lumineux, toute la gamme infiniment précieuse des reflets s'y joue en harmonies claires, et cela chante, et cela rayonne dans une atmosphère azurée qui ravit le regard.

Ailleurs, c'est la tristesse froide de la neige qui domine, bordant le cours d'eau de ces masses blanches qui déforment les objets ; le ciel est blanc, du blanc sale des ciels de neige où les branches dénudées se tordent si noires ; l'eau est blanche aussi, grise plutôt, avec, ici et là, comme des trouées de lumière et les reflets roses des maisons de briques, d'un rose si pâle, si éteint, si mélancoliquement joyeux parmi toutes ces choses mornes et ternes. comme entrevues à travers la buée d'un souffle humain sur une vitre par un jour d'hiver...

Je voudrais pouvoir dire comment Thaulow aime, et comprend, et exprime la neige. Elle lui a inspiré ses pages les plus émouvantes peut-être et les plus grandioses. Dans des toiles de petite

dimension où il ne se soucie que de reproduire un coin précis de nature, il a su mettre souvent toute la douloureuse et magnifique détresse de la saison glacée. Avec quel art suprême il dégage de ces impressions toute l'intensité de vérité qu'elles contiennent! Quel silence de mort monte de ces paysages blancs vers le ciel où il semble que la lumière soit à jamais éteinte, car s'il arrive qu'un rayon perce les épaisseurs ouatées de ce ciel, péniblement descende jusqu'à la terre, il est si faible, si pâlement doré, il se traîne si tristement sur les surfaces livides de neiges entassées, que l'on a, plus encore, la sensation de la mort du soleil et d'une mort définitive, sans résurrection possible, et l'on perd l'espoir que jamais plus fleurissent les arbres, fleurissent les clartés, fleurisse le printemps, renaisse la vie!

L'étrange lyrisme où je m'égare! Là où il faudrait des mots précis pour décrire la manière qui caractérise le talent de ce grand artiste, je ne trouve que des images de poésie et de rêve; elles viennent seules au bout de ma plume. Il faut que cet art soit bien puissant, bien pénétré de nature et de vérité, pour éveiller de telles impressions. Avais-je donc tort de citer

tout à l'heure, au début de cette étude, les phrases de Delacroix que je citais? « Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau! »

Mais tout cela m'apparaît plus vrai, si possible, devant les paysages de nuit de Thaulow, Là, plus encore qu'ailleurs, il apparaît comme un poète incomparable. Il est impossible d'aller plus loin dans l'intensité de vérité et de poésie, et je ne vois aucun peintre de ce temps qui soit arrivé à rendre mieux ces nuits de lune toutes trempées de clartés bleues, avec autant de limpidité, de fluidité, de douce splendeur. C'est un enchantement auquel on ne peut résister; le métier du peintre disparaît, s'efface, et l'âme de l'artiste se révèle seule, qui a su pénétrer aussi avant dans la vie intime des choses naturelles, jusqu'à les recréer, pour ainsi dire, dans toute leur ineffable beauté.

Ce sont de rares dons que ceux-là et Thaulow les possède intégralement. C'est ici la nature seule qui s'exprime à travers la sensibilité d'un tempérament artistique de tout premier ordre. Et avec quelle simplicité de moyens!

L'artiste ne se soucie point de tel ou tel procédé de technique : son sujet le domine trop

pour cela. Il ressent trop d'émotion — il le faut bien pour qu'il réussisse à nous la faire partager ! — devant la nature, pour se préoccuper de choses aussi secondaires. Car ne sont-elles pas secondaires, en effet, ces questions de métier auxquelles tant de peintres, aujourd'hui, attachent tant d'importance ? Eh, il s'agit bien de procédés alors que la splendeur du ciel rayonne, que l'eau miroite, que les arbres s'épanouissent dans la lumière, que la vie est là, sous vos yeux, toute frémissante, toute palpitante ! N'est-ce pas assez d'avoir à la saisir, par n'importe quels moyens, sans s'embarrasser encore de tant d'entraves ! On doit savoir gré à un peintre de s'en affranchir ; c'est preuve qu'il voit les choses de l'art de plus haut, ainsi qu'elles doivent être vues, quand on veut créer une œuvre forte et durable. Le reste n'est que jongleries vaines, que puériles virtuosités.

On comprendra, je pense, pourquoi parlant d'un paysagiste, je ne me suis point attaché à citer et à décrire minutieusement telles de ses toiles où s'affirme, avec une égale valeur, son talent. Le titre d'un tableau, ici plus qu'ailleurs, ne signifie rien, n'indique rien, pour ainsi dire ; c'est par la couleur, par la vérité de l'effet, par la justesse

d'impression, et surtout par la qualité supérieure de l'émotion qu'elles dégagent, que valent de pareilles œuvres. Celles de Thaulow sont nombreuses; il a produit beaucoup, avec une infatigable ardeur, avec une vibrante sincérité, et je ne connais rien de sa main qui ne témoigne de la plus consciencieuse recherche de la vérité et où ne se retrouvent, plus ou moins, les caractéristiques de sa personnalité. Ces caractéristiques, j'ai essayé déjà de les montrer, à un point de vue général; mais il n'est pas inutile d'y insister davantage.

Thaulow est un doux et un fort, tout à la fois un raffiné et un puissant : qualités qui vont rarement ensemble de nos jours. La douceur atteint vite à la mollesse, la force à la brutalité, le raffinement à la miévrerie, la puissance au grossissement. L'art de Thaulow offre l'exemple peu fréquent d'un équilibre parfait. Son pinceau a d'extraordinaires finesses et des touches d'une mâle vigueur. Je parlais plus haut de l'infinie richesse avec laquelle il traduit la poésie multiple, chatoyante, des reflets dans l'eau; n'en déduisez pas, pour cela, qu'il s'attarde à un souci exagéré du détail, à des minuties de réalisation superflues. Non, cela est bros-

sé largement, en pleine pâte, avec la plus grande liberté et la plus grande franchise, en vue d'un effet d'ensemble qui produit toujours une délicieuse ou grandiose harmonie. Ainsi, dans le *Village bleu*, dans les *Nocturnes*, dans la *Rivière d'Arques*, dans les *Clairs de lune* à Montreuil, à Dieppe, en Norvège ; ainsi dans *Pluie d'octobre en Norvège*, dans l'*Orage*, dans la *Vieille fabrique* du musée du Luxembourg.

C'est à ces dons précieux de peintre et d'artiste, je sépare à dessein ces deux mots, c'est-à-dire d'ouvrier de la peinture et d'interprète de la nature, de créateur, c'est aussi à la générosité d'une sensibilité particulièrement aiguisée, que Thaulow doit la belle place qu'il occupe parmi les paysagistes de ce temps. Il la mérite à tous égards, et ceux qui connaissent l'artiste et ceux qui connaissent l'homme se plaisent à s'en réjouir.

Car l'homme, en dehors de l'œuvre, est curieux et intéressant, vraiment, et je ne puis résister à mon désir d'en tracer ici un bref croquis.

C'est, sous une statue puissante, sous une apparence d'homme du Nord des plus marquées — il évoque l'impression de ces Vikings terribles et doux qui traversent en vainqueurs les paysages glacés des sagas — une légèreté, une fantaisie d'esprit, une bonne humeur tout à fait charmantes. Le rire est franc, jovial, d'une gaieté saine et forte, le rire d'un grand enfant. Thaulow est, dans toute sa personne, et sans restriction aucune, un sympathique. Il fallait le voir, à Dieppe, dans la villa des Orchidées, où il habita de longues années, au milieu de sa famille, pour bien comprendre, pour bien ressentir la familiarité de sa nature. C'est une existence de travail sain, de travail joyeux qu'il mène, se délassant de son labeur d'art par de longues courses à bicyclette. Il faut l'entendre aussi raconter l'histoire de sa carrière, de ses débuts, de ses luttes, car si le succès lui est venu enfin, cela n'a été qu'à la suite de larges déboires et de cruelles alternatives.

Il naquit à Christiania. Son grand-père était peintre. Ausitôt après avoir achevé ses études, il entre à l'Académie de Copenhague; mais il dessinait si mal, il paraissait si mal doué qu'on le renvoya après peu de temps; à peine avait-il

dénoté certaines tendances de coloriste, mais il dessinait si mal, si mal!

A 27 ans, il quitte Copenhague et vient s'installer à Carlsruhe où il suit pendant deux ans les leçons du célèbre peintre Gude, plus tard professeur à l'Académie de Berlin. Mais quel détestable élève! Il est refusé partout : on le traite de fou ou de révolutionnaire. Ses parents se désolent de l'insuccès de leur pauvre Fritz. Il revient en Norvège pour les consoler.

Un mouvement s'y manifestait alors contre l'art endimanché, conventionnel, contre le faux idéalisme allemand, contre les traditions surannées de l'école de Dusseldorf. A trois ou quatre jeunes gens qu'ils étaient, avides de nouveauté, ils firent une révolution. Ah! ce fut vite fait! Tout ce que la majorité considérait comme affreux, comme laid, comme indigne de tenter le pinceau de l'artiste, ils se mirent à vouloir l'imposer. La campagne fut violente. Le goût du public, ils le violèrent. On l'avait accoutumé aux tableaux anecdotiques, bien arrangés, bien brossés, bien propres, bien séduisants... ils allèrent du premier coup aux extrêmes limites du naturalisme. La lutte fut des plus acharnées, on le pense.

« C'était, s'écrie Thaulow, quelque chose de grandiose et de comique à la fois. On nous considérait comme des fous ; il n'est pas d'injures dont on ne nous ait accablés. Aujourd'hui — et voilà le plus drôle de l'histoire — nous sommes des gens officiels, et la Norvège nous compte au nombre de ceux de ses enfants qui l'honorent. Est-ce amusant, hein ! Et ce sont, maintenant, les symbolistes et les idéalistes qui soutiennent la lutte, qui sont les révolutionnaires, qui essayent de nous démolir. Nous autres, Werenskiold, Munthe *junior*, Krohg, Heyerdahl, et moi, nous sommes déjà vieux jeu ! »

En 1880, Thaulow vient à Paris. Pour voir, comme il dit. Il est refusé au Salon. Il ne se décourage pas. Après plusieurs refus, on finit par le recevoir ; mais on le place si mal, dans quelque coin d'une salle perdue, touchant le plafond, que personne ne fait attention à lui. Il se résigne et réintègre sa Norvège. L'exposition de 1889 va s'ouvrir. Il s'agit de porter un grand coup. Il envoie des effets de neige. « Immense succès, mon cher, immense succès ! On m'achète un tableau pour le Luxembourg ! et on me décore de la Légion d'honneur ! Je n'en revenais pas ! Je ne pouvais pas croire que ce fût

moi, le pauvre Friz Thaulow, de l'Académie de Copenhague! La fortune s'était décidée à me gratifier de ses sourires ! »

En 1892, Thaulow se rend à Londres, avec sa femme, ses enfants... et le projet de faire des études de la Tamise, mais à Londres il « trouve qu'il y a trop d'Anglais »! Pour les fuir, quoiqu'il les aime à la folie, il n'y a qu'un moyen, filer en Italie! Mais il y aura trop d'Italiens! Qu'importe, le voilà décidé. Il se rend dans une agence de voyages quelconque... située dans une rue... quelconque, Bishopsgate ou Ludgate Hill, ou Coventry... il ne se souvient plus... pour acheter des billets pour l'Italie. On lui conseille de les prendre à Paris. Pourquoi? Il ne cherche pas à approfondir. On l'assure que cela vaut mieux et cela lui suffit. Le voilà parti pour Paris.

En traversant la Normandie, il aperçoit un un petit village avec des toits rouges, des maisons blanches, de beaux arbres, un ruisseau sous les saules. Le train s'arrête justement. La famille Thaulow saute à bas du wagon : on se reposera dans ce paradis pendant quelques heures avant de repartir pour l'Italie. Le village s'appelait Camiers, dans le Pas-de-Calais.

« Au lieu de deux heures, nous y sommes restés deux ans ! »

Mais le voyage en Italie lui tient toujours au cœur; il a hâte de visiter la patrie des chefs-d'œuvre. On vient à Paris, bien décidé à se mettre en route le lendemain, mais Thaulow voit la Seine... Il y reste un an. Et depuis... depuis, il s'est fixé à Dieppe, pour revenir se fixer à Paris. Entre temps, il s'est enfin décidé à aller réellement, une bonne fois pour toutes, en Italie... et il y est allé, et il en revenu; en est-il revenu vraiment ? Depuis, en bon cosmopolite qu'il est et se plaît à être, Thaulow a promené sa palette et sa belle humeur en Allemagne, en Angleterre, en Amérique; et il est retourné dans son pays natal d'où il a rapporté une belle série d'effets de neige exécutés avec l'ampleur de touche et la saveur de matière qui caractérisent ses premières œuvres; il semble qu'il s'y soit renouvelé, qu'il y ait pris plus entière possession de lui-même.

Il est des artistes qui ont besoin de vivre longtemps dans un paysage, d'observer patiemment, de se pénétrer de l'atmosphère d'un pays, pour réussir à traduire leurs impressions de façon à les faire ressentir à d'autres ; ce n'est point le

cas de Thaulow. De Christiania il court à Vérone, de Vérone à Pittsburg, et le voici à Arques-la-Bataille, puis à Venise, et il peint avec une égale ferveur de sensibilité aussi bien un effet de pluie à Issoudun que le jeu du soleil vénitien sur le *Colleone* ou le passage de l'Adige sous le pont rouge de Vérone, aussi bien les *Fumées* des usines de Saint-Denis que la marche de *la Bourgogne* à travers la grande houle de l'Atlantique.

Thaulow est, en résumé, un homme et un artiste heureux. Un seul point noir dans sa vie. Ses effets d'eau courante ont eu du succès : on ne lui demande plus que des effets d'eau courante. Ses effets de neige ont eu du succès ; on ne lui demande plus que des effets de neige. Et de même pour ses effets de nuit. Cela l'excède. Il faut trouver autre chose, du nouveau... Mais la pensée que quand on lui aura assez longtemps demandé de ce nouveau, de cette autre chose, il faudra trouver encore autre chose, l'inquiète.

— Que ferez-vous alors, mon cher Thaulow?

Et Thaulow répond avec une gravité comique :

— Je ne sais trop ! Je ferai des chevaux blancs.

Tel est l'homme et l'artiste qui a nom Fritz Thaulow.

GASTON LA TOUCHE

GASTON LA TOUCHE

C'est, en vérité, aux yeux de tous ceux qui suivent de près, sans parti pris, le mouvement de l'Art contemporain, une étrange chose que la façon dont fonctionne, vouant au succès ou à l'insuccès les artistes et les œuvres, ce que l'on est convenu d'appeler la justice distributive ; l'injustice serait plus exact. Il n'est pas de tribunal, en effet, dont les décisions soient plus fantaisistes, plus incohérentes, plus entachées de partialité, et violent plus impunément le droit. On sort de la salle des assises, écœuré de voir tant de considérations inférieures influer non seulement sur la sensibilité des jurés, c'est-à-

dire du public (dont l'ignorance en la matière est la seule excuse), mais sur l'esprit des juges eux-mêmes, c'est-à-dire des critiques, qui devraient cependant avoir appris, dans l'exercice de leurs fonctions, à se défier des surprises et des séductions, à porter le débat aussi haut que possible et à mettre dans leur verdict, en faisant abstraction de leurs préférences personnelles et des influences extérieures, autant de prudence que de réserve.

« Mais il faut bien laisser aux siècles à venir, s'écrieront les sceptiques, quelque injustice à réparer, quelque procès à reviser ! » C'est grâce à de tels sophismes que nous assistons chaque jour au « triomphe des médiocres », des habiles, des insincères, qui, depuis la démocratisation de l'art, pullulent et prospèrent. « Qu'importe aujourd'hui ! l'avenir est là qui saura bien remettre les choses en place, » nous disons-nous pour apaiser les remords qui parfois nous assaillent. Et nous ne songeons même plus à nous révolter devant l'insolence de certains, devant la folle vanité des uns, devant le cabotinage des autres ; et nous nous contentons de hausser les épaules. Indifférence funeste, dangereux égoïsme, lâcheté sans excuse qui a pour résultat, en art, d'égarer

les masses, d'atrophier le sens critique, d'avilir le goût, de décourager les efforts loyaux et sincères, d'abaisser le niveau de l'Idéal.

Je ne crois pas qu'à aucune époque les faux artistes, les faiseurs, aient réussi aussi aisément que de nos jours à se produire et à s'imposer. Grâce à la réclame, grâce aux complaisances de la presse, grâce aux mœurs actuelles, eux seuls tiennent, dans l'art, les premières places. Ils ont compris à merveille, avec leur intelligence de commerçants habiles, que le talent, le vrai talent, est d'importance tout à fait secondaire, au point de vue de la réussite, que l'originalité est plus un élément d'insuccès que de succès, car elle écarte le public, qu'une solide notoriété artistique s'acquiert surtout par la manière d'être, les relations, l'habileté à se faire valoir, le sens pratique, le savoir-vivre. Oui, ce sont de vrais artistes! Qui donc, mieux qu'eux, connaît l'art d'entretenir un public, avide d'inédit, de leurs faits et gestes? Qui donc les égale en l'art de soigner sa réputation,de l'étayer par de puissantes amitiés ? Qui donc serait leur maître dans l'art de parvenir? La mode est maintenant aux grands voyages; ils vont à l'étranger, en Amérique et en Russie, créer des débouchés nouveaux

pour le jour où la vieille Europe sera lasse d'eux; ils font, comme des cabotins, des tournées de paysages et de portraits d'où ils reviennent les poches lourdes de dollars ou de roubles et la poitrine constellée de croix; quelques-uns promènent des conférences sur l'art dont ils ignorent le premier mot. Mais passons : l'avenir, en effet, leur rendra justice.

Le malheur est qu'ils retiennent à l'excès, quant à présent, l'attention, qu'ils accaparent outre mesure l'intérêt du public, qu'ils sont exagérément représentatifs de l'art d'un pays, au détriment des artistes originaux et sincères qui, impuissants à employer les mêmes moyens de s'imposer, ou trop indépendants et trop honnêtes pour y consentir, produisent à l'écart, éclipsés par la tapageuse et aveuglante auréole de leurs trop illustres confrères.

Il ne déplaira pas, je pense, à Gaston La Touche de se voir rangé du côté de ces artistes qui, pour les raisons que je viens de dire, n'occupent ni dans l'admiration du public, ni dans l'estime

de certains critiques, la place à laquelle ils ont droit ; il s'y trouve en fort belle compagnie et vraiment digne de lui, de son talent et de son caractère.

Je connais peu de peintres, cependant, doués d'un talent aussi séduisant et dont les qualités imaginatives soient, à un égal degré, capables de plaire à ceux-là mêmes qui demeurent indifférents aux questions de technique ou n'y attachent qu'une importance relative. J'entends que l'art de M. La Touche est parfaitement compréhensible et de charme direct, et qu'au lieu de se plaire à enclore sa pensée dans d'obscurs symboles ou en d'énigmatiques figurations, il va au contraire, par tempérament, à des sujets, — Dieu, le vilain mot ! — de sens limpide, de claire signification. En cela, il reste traditionnel, et il faut l'en féliciter, car ce respect des traditions ne l'entrave nullement dans la manifestation de sa personnalité ; on peut dire même qu'il l'y aide : un tempérament ardent comme le sien, une imagination aussi passionnée que la sienne, risquerait, en effet, de perdre toute mesure, s'ils n'étaient contenus par une éducation forte de l'œil, de la main et de l'esprit, par des liens étroits et directs avec le passé.

M. Gaston La Touche est cet être extraordinaire, et presque phénoménal aujourd'hui, que l'on peut appeler un inspiré. Il y a en lui de la violence et de l'excès ; il passe dans ses toiles, dans ses pastels, dans ses aquarelles, un souffle de fièvre et de délire; il voit, il sent, il traduit intense et chaud; on le devine, à travers ses œuvres, nerveux, impressionnable à outrance presque, possédé d'une espèce de frénésie. Et il a, en même temps, des dons de grâce vraiment exquis, des délicatesses et des raffinements délicieux, un goût parfait, un sentiment de la mesure absolument français. C'est un romantique, avec des échevèlements qui sont bien de l'Ecole de 1830, mais avec les subtilités d'expression de notre incomparable XVIIIe siècle, et une sensibilité toute moderne : là est le secret de l'attrait qu'il exerce, dans cette complexité à laquelle il sait donner tant de précision et d'unité.

Les étapes qu'il parcourut avant d'atteindre à la fusion si complète des divers éléments qui composent sa personnalité valent d'être signalées; elles renseignent sur le caractère de l'artiste et de l'homme; elles montrent sa sincérité et sa force de volonté ; elles éclairent d'une lumière pénétrante son talent.

De ses débuts à aujourd'hui, il se révèle ardent et passionné, incapable d'accepter aucune compromission, aimant l'art d'un amour que rien ne rebute et qui sort, de chaque épreuve qu'il rencontre, toujours plus vivace et plus exalté.

Il m'a conté, un jour d'été, dans la pénombre fraîche de son atelier de Saint-Cloud, — attenant à la maison qu'il habite et dont il est l'architecte, — tandis que bourdonnait au dehors la vibrante lumière parmi les arbres et les fleurs, il m'a conté, un jour, l'histoire de sa vie. Quoique dépouillée de romanesque, elle mérite d'être connue, car elle offre le bel exemple d'une existence d'artiste occupée tout entière par la passion de l'art.

« Oui, me disait-il, la peinture a toujours été en moi une idée fixe. Je suis né avec, comme d'autres naissent écrivains, soldats ou hommes d'affaires. Il n'y a rien à faire là contre, et toute résistance serait vaine. Mes parents résistèrent cependant, et je leur en sais gré, car leur opposition ne fit que m'ancrer davantage dans mes préférences. Donc, à dix ans, je prenais sur mes heures de récréation pour dessiner et barbouiller. Tendresses, menaces, on essaya de tout;

j'avais besoin de dessiner comme on a besoin de boire et de manger. »

A onze ans, cependant, on lui permet de suivre, à la pension où il faisait ses classes, un cours de dessin à 3 francs par mois. Le professeur s'appelait M. Paul ; Gaston La Touche n'a jamais su son nom. M. Paul fut surpris des dispositions de son jeune élève ; c'était un vieil homme enthousiaste et affectueux. Il encouragea le débutant, et un jour qu'il lui apportait une oreille violemment exécutée, M. Paul le prit dans ses bras, le baisa au front et lui prédit qu'il serait un des rois de la couleur ! Ce fut son seul et unique maître.

Puis survint la guerre, le désarroi, la fuite au pays normand. Il fallut abandonner la maison familiale, quitter Saint-Cloud, Versailles, avec son parc et son musée, où l'enfant allait à pied, et en cachette, regarder et dessiner ; car c'est dans ces jardins admirables, parmi les merveilles de l'architecture des XVII[e] et XVIII[e] siècles, que s'est formé l'œil de Gaston La Touche ; nous verrons quelle influence a eue sur son art cette éducation première.

Ce voyage en Normandie, à l'âge où l'intelligence s'éveille, où l'esprit et les sens prennent

contact avec la vie, ce séjour au sein de la nature, parmi des paysans, agit puissamment aussi dans la formation de sa personnalité. Il y prit conscience de lui-même, et le caprice, les heureuses tendances de l'enfant devinrent une vraie vocation. Dès la rentrée à Saint-Cloud, parmi les décombres et les ruines, après la Commune, c'en est fini du latin et des lettres, et le bon vicaire qui entretient le jeune La Touche dans la langue de Virgile et s'efforce de lui faire sentir les beautés de *l'Énéide*, s'avoue vaincu. Il veut être peintre, coûte que coûte. C'est la révolte ; pour apaiser le forcené, on décide de le mettre dans le commerce. Nouvelle résistance, obstinée, cette fois, violente, frénétique, si bien que ses parents s'effraient et qu'on consent à le garder à la maison, mais, pour dompter cette volonté rebelle, on contraint l'artiste aux soins du ménage. Il balaiera la maison, il épluchera les légumes, il entretiendra le jardin... pour 2 francs par semaine.

La Touche sourit en évoquant ces souvenirs :

« Pauvres excellents parents ! Tout se tournait contre eux. A vivre dans la cuisine, je pris l'amour des belles natures mortes, des rutilants chaudrons de cuivre, des poteries rissolées par le feu,

des jeux de la lumière sur les choses inanimées. Je peignais quand même, avec des pinceaux sans poils, sur des bouts de planches, sur des couvercles de vieilles caisses, et ceux qui ont connu la cuisine paternelle dans ce temps-là se rappellent ses murs couverts de mes études, casseroles, lapins écorchés, potirons et choux! Comme tout cela est loin ! »

Et la voix du narrateur se voile de mélancolie. Il dit, ensuite, ses vrais débuts au Salon de 1875 avec des eaux-fortes et de la sculpture, un médaillon de Got ; il dit l'influence du naturalisme sur ses premiers efforts ; il allait tous les samedis à la Nouvelle-Athènes, où il rencontrait Degas, Duranty, Desboutin, Manet. C'est l'époque où vient de paraître *l'Assommoir* de Zola : un vent de vérité passe sur l'art et la littérature ; on est las des mièvreries, des poncifs, des formules édulcorées ; on a soif de réalité, si brutale, si cruelle soit-elle. Et La Touche publie un album de quarante pointes-sèches inspirées du livre de Zola. Il dit aussi ses luttes, les difficultés qu'il rencontra, sa longue attente avant de forcer la porte des expositions officielles, son amour du document humain, cette passion de vérité qui lui faisait passer sa vie aux champs

parmi les paysans, dans les mines avec les mineurs, pour essayer de saisir les types, les milieux sur le vif, pour vivre ses toiles avant de les peindre.

« Je fus, durant des années, je l'avoue, me disait-il, l'esclave de cette esthétique étroite. J'emmagasinai dans ma rétine, avec une espèce de voracité, des mouvements, des gestes vrais, des paysages, des êtres réels; il m'eût paru criminel d'oser dessiner ou peindre, composer un tableau d'imagination ; je partageais alors, avec tant d'artistes de ma génération, le mépris de ce qu'ils appelaient les tableaux « faits de chic », dans l'atelier ; rien ne valait à nos yeux que l'observation directe, sur nature, le travail d'après modèle, et je ne me serais permis pour rien au monde de procéder autrement. »

C'est ainsi qu'il avait exposé au Salon de 1881 *la Dame du 8me;* à celui de 1882, *l'Enterrement d'un enfant en Normandie*, qui lui valut un très élogieux article d'Edmond About ; puis une série de paysanneries et de scènes réalistes, des buveurs d'absinthe, des épisodes de la vie courante, d'un naturalisme truculent, des sujets « à épater le bourgeois » ; en 1884, *Un vœu de femme*, représentant une femme à la porte d'une

chapelle, au lendemain de l'exécution des décrets chassant les religieux, et la *Légende du Point d'Argentan*, où cependant se font jour déjà certaines tendances vers un art moins asservi à la réalité, et avec laquelle il remporta une troisième médaille. Il y évoquait la dentellière, qui s'endort un soir sur son ouvrage, harassée de fatigue et dont la Vierge, durant son sommeil, vient terminer la dentelle commencée. C'était ensuite, en 1885, un *Napoléon III dans le parc de Whilemshohe* et un triptyque, inspiré d'un vieux refrain de nativité, *Noël*, qui se trouve aujourd'hui au musée d'Alençon. On y voit les personnages de la légende sacrée représentés par des types modernes, des types de paysans ou d'ouvriers : la naissance du Christ au milieu, les Bergers à gauche, les Rois Mages à droite.

1886 fut marqué par une *Première Communion;* 1887, par *Décembre*; 1888, par *l'Accouchée*, qui lui valut une médaille de 2e classe. Il s'y montrait, en des recherches de lumière plus délicates, plus raffinées, en un sujet de quiétude et d'intimité, allant vers une évolution qui ne devait pas tarder à s'affirmer définitivement. Une étape encore, en 1889, avec la *Grève à Anzin*, page puissante où passe le souffle de révolte

et de pitié devant la misère humaine qui fait de *Germinal* un chef-d'œuvre; et en 1890, malgré ce retour à des prédilections anciennes, en 1890, à ce premier Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars, avec deux toiles, *les Pivoines* et *les Phlox*, scènes de jardins fleuris de fleurs, de femmes et d'enfants, d'une vibration de couleur, d'une gaîté chantante vraiment exquises, la nouvelle vision de La Touche s'affirmait. Cette liberté à la conquête de laquelle il s'était efforcé si longtemps et que des influences extérieures l'avaient empêché d'atteindre, il la possédait enfin. Je ne vois rien de plus intéressant ni qui mérite plus d'admiration, dans la carrière de certains artistes que leur lutte pour parvenir à dégager leur personnalité, pour faire s'épanouir cette force qu'ils sentent en eux, obscure, mystérieuse, pour prendre possession d'eux-mêmes et trouver les moyens d'exprimer leur vision des choses. Combien ces tâtonnements, ces hésitations, ces inquiétudes nous deviennent précieuses, au cours desquelles nous voyons se former leur talent! Nous apprenons ainsi à les mieux connaître ; nous nous initions à eux ; nous savons les comprendre et les aimer comme ils méritent de l'être,

le jour où ils apparaissent dans la plénitude de leur originalité.

Il en a été ainsi pour M. Gaston La Touche ; et il ne pouvait en être autrement. Une imagination comme la sienne, des dons d'invention et de fantaisie comme les siens, capables de créer l'œuvre qu'il a produite au cours de ces dernières années, devaient nécessairement, tôt ou tard, s'orienter vers une indépendance absolue de composition et d'exécution. Une heure devait sonner où, las des réalités coutumières offertes à tous, il s'échapperait de leur emprise pour fuir dans les domaines de liberté et de rêve où il sait si bien nous entraîner à sa suite.

Car c'est un magicien incomparable. Habile à vous ensorceler par des prestiges de couleurs et de formes, par une faculté d'évocation, par une puissance de suggestivité que peu d'artistes possèdent à un égal degré, nul ne l'est autant que lui. Capricieux et autoritaire dans ses caprices, et réussissant, par l'ardeur sincère dont on le sent animé, à imposer sa vision, il explore les retraites

les plus inaccessibles du songe. On côtoie avec lui des abîmes, mais sans inquiétude, car il a l'œil expérimenté et le pied sûr ; il a ce goût parfait, ce sentiment tout français des proportions et de la mesure qui fait que, malgré les intensités fiévreuses et complexes de son art, on ne s'y heurte jamais à des fautes d'harmonie, on ne risque jamais à le suivre, même dans ses élans les plus audacieux, de choir en quelque gouffre de désillusion et de désenchantement. Il tient toujours toutes ses promesses, avec une conscience scrupuleuse en même temps qu'avec une virtuosité et une abondance peu communes.

Puis, La Touche est un peintre de composition, un des rares qui se donnent la peine, — et ne la jugent point superflue, même au cas où la réalisation de leur rêve ne créerait point l'impression qu'ils tendent à produire ! — de composer un tableau. A une époque où les artistes, la plupart des artistes du moins, se contentent de présenter des aspects fragmentaires, des visions morcelées de la réalité ou du rêve, il a cette audace de viser, en tout ce qu'il tente, la synthèse de son sujet. Car ses tableaux ont un sujet, c'est-à-dire représentent quelque chose, contrairement aux nouvelles formules, d'après lesquelles

on se contente d'indications vagues et sommaires, de morceaux sans signification. Je sais, certes, aussi bien qu'un autre, que ce n'est pas d'après le nombre des personnages qui y figurent que s'impose la valeur d'un tableau, et qu'une tête de femme à profil perdu suffit pour faire un chef-d'œuvre; mais je sais aussi que l'habitude de la composition est par trop sortie des mœurs artistiques, que l'on se laisse trop facilement séduire par des effets, souvent imprévus, par des motifs insignifiants en eux-mêmes, et si insignifiants qu'il faut toute la virtuosité d'exécution dont certains sont doués pour les rendre acceptables; je sais que la peinture de composition, le tableau à sujet, pour n'être pas de mode aujourd'hui, auprès du public qui décerne les palmes, n'en demeure pas moins parfaitement estimable, et je sais que l'on ne saurait trop louer ceux qui s'efforcent de réagir contre un dédain que rien ne justifie. On a trop confondu le sujet avec l'anecdote; mais que sont donc toutes les œuvres, tous les chefs-d'œuvre qui peuplent les musées, sinon des tableaux à sujets, à anecdotes souvent même, anecdotes héroïques ou religieuses, scènes de mœurs ou de caractères?

Je voudrais pouvoir analyser minutieusement la plupart des toiles, des pastels, des aquarelles, produites par Gaston La Touche dans le sens que j'indique; on y apprendrait comment un artiste de science sûre et d'imagination ardente sait transporter en belles formes, en vibrants accents de couleur, sa vision originale et sincère. Sans dresser une liste complète de ses envois au Salon du Champ-de-Mars depuis 1890, aux Pastellistes, depuis 1899 seulement aux Aquarellistes, où il s'est imposé du premier coup, par ses audaces de facture, sa richesse d'exécution, traitant l'aquarelle avec une ampleur inaccoutumée, en obtenant des effets d'une puissance extraordinaire, comme dans *la Révolte*, où s'agite ce grand drapeau rouge de flamme attisée par le vent des haines, et dans *la Guerre*, si émouvante par son déchaînement brutal, comme dans la plupart des pages si largement lavées qu'il exposait au printemps de 1901 à la galerie Tooth, — sans dresser une liste complète des nombreuses œuvres qu'il a signées, je souhaiterais cependant mentionner celles où il me semble s'être le mieux livré, dans toute la générosité de son tempérament. Je citerai donc la *Charité Chrétienne* (1895, Musée de Magdebourg); les

cinq panneaux décoratifs de la mairie de Saint-Cloud représentant les *Quatre Saisons* et l'*Allégorie de la Paix*; l'*Apothéose de Watteau*, d'une belle fougue de coloris dans la grâce XVIIIe siècle; la *Réunion de Portraits* (1896); le *Pèlerinage breton*; la *Pêche* (1897); la *Fenêtre*, la *Messe bretonne*, la *Tentation* (1898); et, dans l'ordre purement décoratif, — car il y a chez La Touche des dons de décorateur vraiment exceptionnels, et qu'il est regrettable de ne pas voir se produire, sur l'initiative de l'État, dans nos monuments! — l'*Hiver*, le *Printemps*, chez Mme Pigny; la *Paresse*, la *Chair*, chez M. Rennevey; la *Rentrée au port*, chez M. Charbonneau, de Reims; l'*Hiver*, chez la comtesse Récopé, et les décorations qui se trouvent dans le Palais de l'Alliance française à Constantinople, représentant le bassin de Neptune et des arrangements d'après des souvenirs de Versailles.

Étrange personnalité que celle-ci, avec ses intensités chaudes, ses évocations dramatiques et ses souplesses gracieuses, ses raffinements poéti-

ques ; ici, des gestes frénétiques se déchaînent dans un tourbillon de tempête ; là, sourit le ressouvenir des époques galantes, en quelque coin des Trianons, parmi la lumière amortie des feuilles ; ou bien c'est, dans la douceur crépusculaire, un groupe d'amoureux s'étreignant doucement, gravement, silencieusement. Et s'il se plaît aux scènes d'églises, aux flamboiements des vitraux et des cierges qui font courir sur les foules agenouillées de si étranges lueurs, il aime, cependant, les rouges orgies où la luxure exaspérée s'exalte en fêtes de couleurs ; alors sa palette s'allume, il est pris d'une espèce de vertige de lumière, et son pinceau devient lyrique ; il fait chanter la gamme éperdue des rouges et des jaunes en des accords de fanfare d'une magnifique sonorité.

Ailleurs, au contraire, il s'apaise, il s'attendrit en des mélancolies où s'éplore le regret des époques mortes, et ce sont, alors, de pénétrantes harmonies, indécises, subtiles, visions de crépuscules légendaires, fantômes des autrefois mystérieux qu'il ressuscite dans leur grâce triste, parmi des décors de douceur et d'indolence.

La belle évocation que celle de ces Bretonnes

dans leur *Barque*, par cette nuit de lune brumeuse, sur la mer phosphorescente ! Où vont-elles, fantômes de foi ou d'amour, vers quelles fêtes, vers quelles rives de douleur ou de joie, à travers les clartés argent et or de ce paysage de ciel et d'eau, où des voiles dans la brume ressemblent à de grands oiseaux errants ?

L'exquise page aussi que ce *Portrait de Mme L. T...*, — en costume breton, se détachant sur les clartés fulgurantes des vitraux, le visage plein de recueillement mystique, les mains jointes sous les blancheurs du fichu blanc et de la grande coiffe en dentelles !

Et là encore, dans le *Jet d'eau*, quel art suprême ! Art de peintre avant tout et de poète, possédant pleinement ce rare don de faire surgir à l'esprit et aux yeux, avec des couleurs et des formes, tout un monde de sensations. La lourde retombée de l'eau, jaillie du groupe sculpté et revenant dans sa chute s'y briser, la nappe dorée du bassin, que les cygnes accourant près de la nymphe qui s'y baigne froissent et font toute mouvante de clapotis, où le soleil, dans son agonie flamboyante, allume des reflets d'or, et là-bas, dans les hautes ramures d'automne, toutes roussies, dans les échappées des longues allées

droites, les trouées de lumière du couchant... tout concourt, tout s'accorde pour aboutir à un étincellement d'où se dégage une grande impression de beauté.

Je voudrais parler encore de ces *Infantes*, de ces trois délicieuses princesses de légende, groupées autour d'un bassin de marbre rouge, dans un jardin à terrasses, avec leurs coiffures étranges, leurs châles de soie éclatante, parmi ces grandes fleurs. Je voudrais dire aussi la beauté de matière, le charme de ces toiles : le *Pardon breton, la nuit*; *Bonaparte en Italie*, où il évoque avec tant d'intensité la figure du Premier Consul; et cette intimité : *Jeune Mère*. Parmi les aquarelles, je ne ferai que citer : les *Outrages*, la *Tasse de thé*, un *Portrait de Puvis de Chavannes* très vibrant, un *Portrait de Rodin*, le *Chapitre*, qui remportait à une des dernières expositions de la Société Royale des Aquarellistes de Bruxelles un si vif succès.

Ce que j'ai dit des peintures à l'huile de Gaston La Touche peut s'appliquer à ses aquarelles. Il y arrive à une intensité de couleur surprenante. C'est merveille de voir avec quelle indépendance de procédé, quelle liberté de technique, il traite, à grande eau, à l'éponge la plupart du temps,

ces immenses feuilles de papier. Il obtient ainsi des effets nouveaux, d'autant plus frappants qu'ils restent tout à fait, malgré leur audace, du domaine de l'aquarelle. La *Guerre* et la *Révolte* sont, à ce seul point de vue, de remarquables œuvres, car je ne vois personne qui ait su tirer un égal parti de l'aquarelle, et surtout de l'aquarelle pure. Ce procédé, dans la main d'un artiste comme Gaston La Touche, devient un moyen d'expression puissant et souple, dont il sait tirer des accents tout à fait imprévus.

Ainsi s'avoue, à travers une œuvre déjà nombreuse, à travers une considérable série d'efforts de toutes sortes, la personnalité de ce brillant artiste. Éprise de rêve, passionnée de traduire et de produire par de purs moyens plastiques le maximum de sensations que contient tout le sujet, douée de dons d'évocation, douée d'une imagination fleurie, lyrique, émue, ardente et subtile tour à tour, telle elle se révèle. Et Gaston La Touche demeure, en outre, on ne saurait trop y insister, un des rares peintres de composition

de nos jours, sachant, sans jamais sacrifier l'exécution à l'idée et en restant toujours bon et vrai peintre, enclore une idée, une impression, une sensation dans des formes et des couleurs, réussissant ainsi à créer des œuvres qui, en dehors de l'inspiration qui les anime, le souffle ou l'émotion qui les vivifie, sont de pures œuvres plastiques, vraiment dignes de l'avenir ; car, outre qu'elles expriment une des sensibilités artistiques les plus fécondes et les plus personnelles, elles témoignent d'une maîtrise de technique que beaucoup peuvent envier.

N'avais-je donc pas raison, au début de cette étude sur l'art et l'œuvre de Gaston La Touche, de m'indigner contre tant de médiocrités triomphantes, à la pensée qu'un artiste de son envergure, sincère et puissant, original et généreux, n'occupe ni dans l'admiration du public, ni dans l'estime de la critique, la noble place qu'il mérite? Le temps n'est pas loin, par bonheur, où pleine et entière justice lui sera rendue.

ALBERT BAERTSOEN

ALBERT BAERTSOEN

Quelque grande — et toujours grandissante — que soit la notoriété de M. Albert Baertsoen, hors de son pays natal, quelque brillants qu'aient été ses succès en France, où il expose régulièrement, en Allemagne, en Autriche, en Italie, je reste convaincu qu'il m'en voudrait de ne pas le rattacher à la vaillante phalange d'artistes dont s'honore la Belgique contemporaine: Léon Frédéric, Constantin Meunier, Émile Claus, Stobbaerts, Struys, Lambeaux, Van Rysselberghe, Mellery, George Minne, Fernand Khnopff, pour n'en citer que quelques-uns. Si c'est, en effet, une vérité devenue banale que

l'art n'a pas de patrie, il demeure cependant incontestable que les artistes en ont toujours une. Oublieux de ce qu'ils lui doivent, il arrive souvent qu'ils la répudient; mais les vraiment sincères, les vraiment forts lui restent fidèles. Ils savent que c'est par elle que s'est accompli le développement de leur personnalité, que c'est en respirant son atmosphère qu'ils ont pris conscience d'eux-mêmes : elle leur a ouvert le trésor de ses traditions, de son passé, de sa sensibilité spéciale, et ils n'ont eu qu'à y puiser à pleines mains, aidés de l'effort, jamais vain, des devanciers, en qui l'âme de la race s'est incarnée aussi. Qu'elle les ait méconnus à leur début, qu'elle les ait découragés, qu'importe! N'a-t-elle pas pour eux, lorsqu'ils lui reviennent, après la consécration de l'étranger, les plus douces et les plus consolantes réserves de tendresse et de générosité, n'est-ce pas en elle qu'ils trouveront la volonté de poursuivre et d'achever leur œuvre ?

Cet amour du sol natal, je le vois s'épanouir magnifiquement dans l'œuvre d'Albert Baertsoen : il est, en dehors même de ses dons, vraiment exceptionnels, d'artiste et de peintre, une des forces de son talent. Il est la source, à jamais intarissa-

ble, de son inspiration; il fut le remède aux découragements qui peut-être l'assaillirent, et qui sont si féconds pour les vrais tempéraments d'artistes; il est sa richesse et son refuge. Ce coin de terre où il est né lui tient au cœur par les racines les plus vivaces et il y revient toujours, attiré par un charme invincible. Il en connaît tous les secrets, il a pénétré l'âme de cette nature, il en a senti et compris le mystère; nous verrons comment il a su exprimer tout cela. D'autres sont venus après lui, tentés par son succès, devant les mêmes paysages; mais ils ne sont parvenus à en traduire que les formes, que les aspects extérieurs et passagers; leur esprit, leur âme, ce qu'ils contiennent d'éternel, leur a échappé, qui se révèle et frémit dans les toiles de Baertsoen.

Le sentiment en art, voilà un mot et une chose dont on s'est bien moqué jusqu'à ces derniers temps, durant trop d'années. Les excès de l'impressionnisme nous ont valu sa renaissance et il faut s'en réjouir. Est-il, en effet, un seul grand maître qui l'ait négligé, qui y ait échappé? Si fort que nous intéressent les plus extraordinaires prodiges de technique, combien, aussi, nous séduit et nous captive la manifestation

émue d'une véritable sensibilité d'artiste. Quoi de plus beau que l'émotion d'un homme devant la nature, et quelle joie plus grande que de la partager!

La nature à la contemplation de laquelle M. Albert Baertsoen nous convie, les paysages dont il s'est fait l'évocateur familier, sont, en vérité, d'un caractère infiniment captivant. Il sait choisir, avec discernement, les aspects par lesquels ils peuvent le plus nous attirer, les effets de lumière qui les mettent le mieux en valeur. Dans ces villes mortes des Flandres, où la vie est quiète et lente comme l'eau des canaux qui les traversent, à l'ombre des vieux clochers dont les carillons égrènent sans cesse dans le ciel la mélancolique chanson du temps, il est doux d'errer avec lui. Entre les pavés, l'herbe croît; la mousse s'attache aux murailles caduques; le long des quais déserts, les lourds bateaux attendent; par les temps de neige, tout est mort : un silence funèbre pèse sur la ville; dans les maisons closes, derrière les petites fenêtres des rez-de-chaussée dont les rideaux blancs sont levés pour laisser pénétrer la lumière rare du ciel, on aperçoit des intérieurs modestes, où la vie s'écoule, humble et monotone, dans une paix presque monastique.

Des femmes cousent ou font de la dentelle, près des vitres; les vieilles, assises le long de la muraille, sur des chaises basses, rêvent ou prient.

Le même recueillement plane au dehors. Dans les asiles ou les béguinages, matin et soir, vers la chapelle, se hâte la procession des grands manteaux noirs à capuchons. Des petites maisons aux volets blancs et verts, elles sortent toutes, les béguines, à l'appel des cloches qui sonnent l'heure de la prière. Ce sont les mêmes murailles, les mêmes arbres, les mêmes costumes, les mêmes gestes qu'il y a deux ou trois cents ans : rien n'est changé. L'impression est exquise : on vit dans l'autrefois, on oublie la fièvre, les agitations de l'existence moderne, on se laisse aller à souhaiter de finir là ses jours, dans ce décor de quiétude et de piété. C'est un charme irrésistible qui nous enlace, et auquel nul ne saurait résister qui éprouva, n'eût-ce été qu'une fois, la lassitude de nos gesticulations contemporaines, si artificielles et si vaines souvent.

Voilà le coin du monde où M. Albert Baertsoen s'est plu, jusqu'à ce jour, à nous conduire; voilà le pittoresque qu'il nous a révélé. Je me hâte de noter qu'il l'a fait avec une conviction et un talent dont ceux qui ont essayé de le suivre sont

loin d'avoir donné la preuve. De tels motifs d'études, en effet, deviennent vite monotones, si l'on n'y apporte une sincérité de vision, une délicatesse de sensibilité, un amour désintéressé comme ceux qui marquent les efforts de ce loyal artiste. Sans doute, tels canaux de Bruges ou de Gand, telles vieilles maisons de Zélande, telles rues de Nieuport, tels sites des bords de l'Escaut, demeurent du domaine de tous les artistes. Mais suffit-il, pour réussir à en fixer définitivement l'aspect, de les voir juste et vrai ? je ne le crois pas. Pas plus ici qu'ailleurs, l'étude superficielle ne satisfera ceux qui exigent de l'art plus de profondeur et aiment le voir traduire la somme la plus forte de sensations que peut produire le spectacle des choses sur une organisation d'artiste. C'est cette concentration, cette intensité qui, quoi qu'on en dise, deviennent de plus en plus rares, dans la course au succès où s'abandonne l'art de ce temps, c'est ce souci d'exprimer dans son intégralité le caractère spirituel des choses, qui donnent à l'œuvre de Baertsoen tant de saveur. Ajoutez-y des dons de peintre tout à fait remarquables, une liberté de technique qui a toujours répugné à s'asservir aux formules d'aucune école, et dont

j'essaierai de fixer tout à l'heure les caractéristiques, et vous aurez une idée d'ensemble de cette personnalité artistique si justement séduisante.

Les débuts de M. Baertsoen datent d'une quinzaine d'années. Sa famille le destinant à l'industrie, il ne s'occupa d'abord d'art qu'en amateur. Il commença à peindre très jeune, et il venait à peine d'avoir vingt ans qu'il fit recevoir au Salon des Champs-Élysées, en 1887, une assez grande toile, intitulée : *Canal, matinée de Mars.* Elle fut très remarquée et les encouragements qu'elle valut au débutant le décidèrent à abandonner l'industrie, pour venir à Paris travailler et compléter son éducation artistique. Il entra à l'atelier de Roll où il passa deux ans à étudier la figure ; n'est-il pas superflu de dire qu'il n'eut qu'à se louer des leçons et des conseils du sympathique maître, qui s'intéressait beaucoup à ses efforts ?

En 1889, il prit part au Salon des Champs-Élysées avec un tableau de très grande dimen-

sion : *Dernier rayon*, première version du *Soir sur l'Escaut*, exposé au Champ-de-Mars en 1896. Quoique cette œuvre lui ait valu une mention, il n'hésita pas à abandonner la Société des Artistes Français pour le Salon du Champ-de-Mars qui venait de se fonder et qui lui offrait un milieu plus conforme à ses tendances. Nous l'y retrouvons depuis, régulièrement, apportant chaque année la preuve d'un talent qui se développe logiquement, sagement, et s'affirme de plus en plus. L'amateur de 1887 est devenu un vrai peintre, consciencieux, dédaignant les moyens faciles d'atteindre les succès tapageurs, cherchant au contraire à ne s'imposer que par sa valeur propre, et y réussissant, d'ailleurs, au mieux, hâtons-nous de le constater. Car, si j'ai dit quelle sorte d'aspects de nature A. Baertsoen affectionne particulièrement, je n'ai point dit encore comment il sait les fixer sur la toile.

Il choisit, avant tout, des coins de paysage d'une grande simplicité de lignes ; on le sent soucieux d'éviter les complications de motifs et de composer son tableau, en vue de concentrer toute l'attention sur ce qu'il juge devoir en être l'intérêt réel. Aussi, ce que j'appellerai sa mise en page est-elle toujours solidement équilibrée et

harmonieuse. Deux toiles de lui, *Au Béguinage, temps de neige* et *Vieilles maisons, nuage blanc*, me semblent particulièrement caractéristiques de ses recherches en ce sens. Dans la première, en plaçant très haut la ligne d'horizon, qui est la ligne de jonction des maisons et du terrain couvert de neige, les façades de ces maisons étant elles-mêmes bientôt coupées par le cadre, il a singulièrement bien établi les proportions réelles et les rapports des constructions, qui ne jouent ici qu'un rôle secondaire, et des terrains dont l'étude est le but évident de son tableau. Il a voulu donner toute l'importance aux jeux de la lumière sur la neige; cette grande étendue blanche où des rayons roses, glissant à travers les arbres dépouillés, dont on ne voit que les troncs moussus, dessinent d'étranges figures, accentue la petitesse de ces petites maisons, les rend plus intimes, en fait de plus humbles asiles contre les rigueurs de l'hiver et de la vie, et le tableau est plein de silence, et mille pensées s'en dégagent, — en dehors même de toute obsession littéraire, puisqu'il paraît que les peintres qui suscitent des pensées et des émotions sont de mauvais peintres — suscitées par la réalisation vraiment exquise à laquelle nous assistons.

Dans *Vieilles maisons, nuage blanc*, au contraire, c'est évidemment sur l'effet du ciel qu'il s'est efforcé de concentrer notre attention. L'énorme masse cotonneuse monte de l'horizon en ballonnements blancs qui se découpent sur une éclaircie de bleu puissant. On dirait l'ascension d'un monstre redoutable, d'une force irrésistible et dangereuse, sous laquelle les pauvres demeures de platras et de chaume vont être écrasées. Au point de vue technique, ce nuage est dessiné et peint avec une recherche du caractère que l'on ne découvre que trop rarement chez nos paysagistes contemporains ; ce nuage a du style, si l'on peut dire; il est construit ! Et tellement bien, d'une manière si spéciale, si personnelle, qu'il rend la toile inoubliable, que l'on garde dans la mémoire la vision de sa grande masse mouvante qui sort du cadre et le déborde.

Ces questions d'atmosphère préoccupent à juste titre, comme elles devraient préoccuper tout paysagiste, M. Albert Baertsoen. En cela, il est vraiment flamand. Le sujet principal de la plupart, sinon de toutes ses toiles, c'est beaucoup plus la recherche des effets, des impressions de lumière sur des matières de densité et

de nature différentes, que les sites mêmes où ces effets et ces impressions se produisent. Seulement, il est tout naturel que, les ayant observés et ressentis plus intimement dans le pays où il est né et qui est certainement, autant que l'Italie et la Hollande, celui où ils sont le plus fréquents et où la lumière est la plus séduisante, il s'applique à les traduire plus volontiers. Mais pourquoi s'attarder à d'aussi subtiles analyses? Au-dessus de ces béguinages qu'il aime tant à peindre, au-dessus de ces canaux paisibles où se reflètent les façades bariolées, les vieux murs, les quais de pierres délabrées, les ponts chancelants de ces villes mortes dont il s'est fait l'évocateur ému, au-dessus de ces petites places où errent, le soir, parmi la poussière fine des crépuscules, ainsi que des fantômes, des promeneurs recueillis, au-dessus de ces arbres, de ces eaux, de ces toits, quels autres ciels pourraient donc se mouvoir que ceux dont la réalité offre à l'artiste qui les a contemplés dès sa naissance l'incessant et merveilleux spectacle ?

Dans cette *Petite place le soir, en Flandre*, que nous avions tant aimée à la Libre Esthétique, que nous eûmes la joie de revoir au Salon de 1898 et qui restera, sans aucun doute, comme une des

meilleures toiles qu'ait signées A. Baertsoen, il y a un effet de soleil couchant exceptionnellement traduit. L'habileté de composition du peintre nous a dérobé presque entièrement le ciel; on ne l'aperçoit qu'un peu, au fond, se confondant avec les toits rouges des maisons basses qui forment la place. Mais on en devine, on en sent toute l'infinie splendeur fluide, légère, colorée sur les façades décrépites où le soleil se pose et qu'il illumine d'un radieux éclat, sur les pierres qui pavent le sol et où les grandes ombres découpées des maisons accentuent encore, par contraste, la richesse de ses mourantes clartés. Au milieu de la place, des enfants jouent; une vieille femme, au premier plan, se dirige vers sa porte. Tout resplendit dans la lumière dorée du soir; les murailles blanches, jaunes, roses, les tuiles rouges, l'herbe qui pousse, par endroits, entre les vieux pavés, tout cela vibre et rayonne dans une atmosphère variée, mouvante, impondérable comme les atomes lumineux qui la colorent. Voilà vraiment une belle page de couleur et qui suffirait à établir la réputation de M. Albert Baertsoen, s'il n'avait déjà tant d'autres titres à notre admiration.

Je voudrais pouvoir parler aussi longuement

de bien d'autres œuvres de cet artiste où il témoigne des mêmes qualités que celles dont je viens de parler; car, s'il excelle à faire vibrer ainsi la pleine lumière, il ne se montre pas moins expert à fixer les délicatesses, les subtilités infinies des crépuscules, comme en ce *Soir à l'Asile*, d'un charme mélancolique si pénétrant, comme dans *Soir sur l'Escaut* où tout le paysage est enveloppé dans la cendre finement colorée des belles journées finissantes où il semble que la nuit ne prenne qu'à regret possession du ciel. Les pêcheurs dans leurs lourdes barques préparent leur repas ; les fumées montent lentes, très droites, dans le ciel où ne passe pas une brise, et l'eau se mêle, là-bas, à l'horizon blanc, d'un blanc argenté d'une souplesse immatérielle. Je voudrais parler aussi de cette *Rivière en décembre*, d'une impression si délicatement ressentie et traduite, avec les arbres de ses rives flottant dans la brume, de *la Grande rue, Nieuport*, si originalement composée et d'un si heureux effet de perspective, et où l'artiste a su donner de l'intérêt à tant de détails d'ordinaire si peu intéressants, surtout de cette série d'effets de neige, exposés au salon de 1895, *Matin de neige en Flandre, Cordiers sur les*

remparts ; *Bateau bleu, neige* ; *Aux fortifications, neige*; *Neige, le matin* ; et encore, de la *Rue ensoleillée à Bruges* ; de *En ville morte, le soir*, et du *Vieux quai en novembre* qui figurait au Salon de 1898 et qui, de même que la *Petite place le soir* caractérise à merveille la manière claire de M. Baertsoen, caractérise aussi parfaitement sa manière grise. Une harmonie exquise de couleurs mortes, de tons sourds, de nuances flétries s'en dégage qui exprime très intensément les aspects si mélancoliques des choses à l'automne. Il pèse une grande détresse sur ce paysage mouillé qu'éclaire un ciel gris où le soleil agonise. Seuls, les reflets, dans l'eau verdâtre du canal, l'animent d'un peu de vie.

A. Baertsoen rend ces effets avec une vraie perfection et l'on ne sait ce qu'il y faut aimer le plus de l'art du peintre ou du sentiment exquisement raffiné et poétique qui y règne ; l'un et l'autre, car l'un et l'autre sont inséparables, quoiqu'ils ne deviennent jamais un procédé. Je voudrais insister sur ce point que M. Baertsoen, dans sa technique, a toujours cherché à se libérer de toute servitude de ce genre : il est trop impressionnable pour consentir jamais à se faire

l'esclave d'une manière. Il aurait pu, voyant le succès accueillir plus généreusement tel ou tel de ses tableaux, conçu et exécuté de telle ou telle façon, s'en tenir là, comme le font beaucoup de ses confrères qui, ayant rencontré ainsi la faveur du public, redoutent de la perdre en la déroutant par d'autres œuvres, conçues et exécutées autrement. Il faut lui savoir gré de ne pas s'être préoccupé d'intérêts aussi mesquins. Au contraire, il s'efforce sans cesse de se modifier, de se développer, d'élargir sa vision en la simplifiant, en la dégageant de plus en plus de tout ce qui aurait pu l'entraîner à devenir un jour une manière, un procédé. Ceux qui l'ont suivi avec attention depuis sept ou huit ans le savent fort bien. Ils assistent à l'épanouissement conscient d'une belle personnalité d'artiste, d'une fine sensibilité d'homme prenant conquête d'elle-même et s'imposant aux autres avec noblesse et dignité.

Sans doute, les toiles d'Albert Baertsoen ne sont et ne seront jamais de celles devant les-

quelles le public du dimanche dans les expositions s'arrête longuement : il y manque en effet tout ce qui est capable d'enthousiasmer d'ordinaire l'âme des foules; je ne crois pas qu'il s'en plaigne ni le regrette. Il s'est conquis l'estime et l'admiration sympathique des vrais artistes, de tous ceux qui sentent délicatement et haïssent l'art tapageur, artificiel, que trop de peintres pratiquent si volontiers aujourd'hui. La preuve en est dans l'accueil qu'il a reçu partout où ses œuvres ont été exposées : au Champ-de-Mars, à la Libre Esthétique, à l'exposition annuelle de la Société Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs, à la Sécession de Munich, dont il est un des membres fondateurs, à Venise, à Pittsburg, à Budapest, à Dresde, où, avec son *Soir à l'Asile*, il obtenait en 1897 une médaille d'or, à Munich, où on lui décernait la même récompense en 1890. Le Musée du Luxembourg possède depuis 1895 un tableau de lui : *Vieux canal flamand*, qui occupe une des premières places dans la salle des Écoles étrangères, le Musée de Gand, sa ville natale, les *Cordiers sur les remparts, temps de neige*, dont je parlais tout à l'heure; enfin le Musée de Bruxelles a acquis au Salon de la Libre Esthétique de 1901

cette toile vraîment magistrale, *Chalands sous la neige*, où il semble que l'artiste se soit exprimé définitivement dans la plénitude de ses dons de peintre et de poète : page poignante, écrite en larges touches savoureuses, où pleure la détresse de la neige sur les canaux, la douleur des ciels d'hiver sur les villes mortes, l'âpre beauté de la saison glacée dans ces paysages du Nord si caractéristiques.

Je me reprocherais d'achever ces quelques notes sur l'œuvre d'Albert Baertsoen sans parler de son talent d'aquafortiste. Ce procédé puissant l'a séduit dès longtemps et il a gravé déjà plus de cent planches, dont quelques-unes sont vraiment très remarquables. Il y apporte les qualités d'indépendance, la même liberté de touche qui caractérisent sa peinture. Ses eaux-fortes sont des eaux-fortes de peintre, très audacieuses, très vibrantes, très colorées. Je signalerai particulièrement à l'attention des amateurs celles intitulées : *la Route Zélandaise*; *Vieux pont*; *Vieux quai*, *Flandre*; *Vieux murs*, *Zélande*; *la Grand'rue*; *Veere*, *le soir*. Elles valent par de vigoureuses oppositions de blanc et noir, savamment équilibrées, et possèdent une saveur particulière, très personnelle.

Telle m'apparaît l'œuvre d'Albert Baertsoen et tel son talent; œuvre charmante et forte qui séduit l'œil et l'esprit par le sentiment de la nature qui palpite en elle intense et rare; talent consciencieux et sincère, né de lui-même et ne devant rien à personne, toujours avide de mieux, plein de souplesse et de variété. Nul de ceux qui connaissent et apprécient l'une et l'autre ne se refuse, sachant le souci de perfection et la loyauté dans le travail qui caractérisent ce noble artiste et quelles belles promesses il a tenues déjà, à le croire capable, dans l'avenir, des plus émouvantes réalisations d'art.

AMAN-JEAN

AMAN-JEAN

L'art de M. Aman-Jean est un art complexe, plein de finesse et de subtilité, un art de pensée grave et charmante, un art de rêveuse séduction. C'est dire qu'il n'est point fait pour plaire à tout le monde. Les délicats, les raffinés, tous ceux qui savent comprendre et sentir, dans le sens le plus général et, en même temps, le plus profond, de ces deux mots, ceux, veux-je dire, qui cherchent à dégager de l'œuvre d'un artiste, selon la vision qu'il leur offre des êtres et des choses, du monde extérieur, une manière personnelle et neuve de pénétration, ceux-là l'aiment et l'apprécient comme il mérite de l'être. Ils sont

plus nombreux qu'on ne pense, malgré la décadence du goût inhérente à toute démocratie moderne, et leurs suffrages suffisent, heureusement, à établir la notoriété d'un artiste, d'une façon infiniment préférable pour lui à tous les prestiges de certaines gloires, d'autant plus passagères qu'elles sont plus tapageuses.

C'est en effet une saisissante chose que de constater la puissance qu'exerce encore l'Art pur, au point d'imposer aux multitudes inconscientes, qui en viennent à les admirer, sans même les comprendre, certaines œuvres de certains artistes dont il faut s'honorer d'être les contemporains. Le respect que leurs noms seuls inspirent suffirait à témoigner de l'éternelle et divine magie de cet éternel et magique mystère qui est l'art. L'Angleterre du siècle écoulé nous en offre de beaux exemples : le culte que l'on y professe pour des artistes comme un Dante-Gabriel Rossetti et un Burne-Jones, le premier au front ceint de l'immortel laurier à doubles feuilles du poète et du peintre, le second, glorieux déjà de son vivant et récompensé d'une admirable existence de dignité et de travail par l'enthousiasme de ses compatriotes et de quiconque, à l'étranger, pratique la religion de la Beauté, n'est-ce point là

un magnifique exemple de l'omnipotence de l'art pur? Puvis de Chavannes et Rodin, Claude Monet et Degas, malgré des œuvres qui (il faut bien le dire, et ce n'est point un blâme) risquent de rester, malgré leur puissance de généralisation, incomprises des foules, ont, de même, acquis chez nous la plus haute gloire, tout en demeurant, ce qu'ils furent toujours, des artistes indépendants, les mêmes qu'ils s'affirmèrent à leurs débuts, alors que l'élite même les dédaignait. On ne saurait s'incliner assez bas devant de tels caractères, devant d'aussi fortes volontés, devant des personnes humaines aussi héroïques.

Ces considérations ne sont pas inutiles, je pense, pour bien définir la situation spéciale que M. Aman-Jean occupe parmi les quelques peintres dont on peut dire qu'ils représenteront, devant les générations de l'avenir, l'Art français. S'ils ne sont pas encore des maîtres incontestés, ils le seront un jour. Ils conquièrent lentement, par de sûrs efforts, par une belle patience, par l'étude consciencieuse que secondent les meil-

leurs dons, les premières places de demain.

M. Aman-Jean est, avant tout, un portraitiste. Il s'est laissé séduire — et nous devons nous en réjouir — par ce rêve supérieur de peindre les visages, et sur les visages les âmes, de ses contemporains. Tâche difficile, s'il en est, en un temps où les caractères s'émoussent, où l'uniformité du costume règne presque absolument, où le nivellement des classes tend à effacer de plus en plus l'aspect de la personnalité humaine. Tâche périlleuse, je le répète, et dont l'accomplissement exige de rares qualités de pénétration. Car c'est vraiment un beau et fécond sujet d'étude, pour un artiste conscient de sa mission, qu'une époque comme la nôtre, fertile en élégances, en raffinements de toutes sortes, avec son activité fébrile perpétuellement palpitante, d'une frontière à l'autre de l'univers civilisé, avec sa soif de jouissances immédiates, son amour du plaisir et du luxe, sa volonté de vivre intensément le plus de sensations possible. Le cosmopolitisme a arrondi les angles des races, le dilettantisme a revêtu les esprits d'un voile de subtile compréhension. Entre tels individus du même niveau social, quoique de race différente, mille liens de parenté intellectuelle se sont

noués. Les milieux se pénètrent les uns les autres, s'empruntant leurs mutuelles façons de penser, de comprendre, de sentir. La vie extérieure s'est développée à outrance, au détriment de la vie intime; le reploiement sur soi-même, les longues conversations de l'être moral avec sa conscience, tout ce qui marque peu à peu sur les traits physiques les caractères de l'âme, une époque agitée comme la nôtre ne connaît plus tout cela.

Des dons de peintre ne suffiront donc plus au portraitiste : ont-ils d'ailleurs jamais suffi? Il devra être un psychologue toujours en éveil, inquiet de surprendre et d'exprimer, par la reproduction des formes matérielles qui composent son modèle, les états d'âme de ce modèle. Qu'importe que le sang coure sous la peau, que le réseau des veines se gonfle et palpite, qu'importe que l'on sente la vie se tendre dans les muscles, si l'invisible et le mystère de cet être, vivant sur la toile, m'échappe, ne se révèle pas, si je ne puis entrer en communication avec son esprit. Qu'importe que ces yeux brillent de leur véritable éclat réel, si j'ignore quelle pensée, quel sentiment les anime? Un méplat, la saillie d'un os, l'irrégularité d'une ligne, une difformité même,

tout n'est-il pas caractéristique d'une habitude spirituelle?

En dehors des traits généraux d'un visage qui le font ressembler à tous les visages humains, l'œil d'un portraitiste épris de son art, — et bon psychologue, comme doit l'être tout bon portraitiste — saura mettre en lumière une infinité de traits spéciaux à ce visage et qui auront, peut-être, jusqu'à ce jour, échappé aux plus clairvoyants. Il est, en effet, des portraits dont la ressemblance ne se manifeste point d'abord et qu'il faut étudier longuement pour voir s'en dégager l'impression entière, vivante, de l'être dont ils reproduisent et déterminent l'apparence. « Reconnaître du premier coup le modèle d'un portrait, dit Ruskin, n'est nullement une preuve de ressemblance réelle et intrinsèque. Nous reconnaissons nos livres à leurs reliures, quoique leurs caractères essentiels soient à l'intérieur d'eux-mêmes... Ce qui est vraiment, véritablement caractéristique de l'homme, Dieu seul le connaît. Un portrait peut offrir la reproduction exacte des traits du modèle, et pas l'ombre d'expression... Un autre ne reproduira aucune des expressions ordinaires du modèle, mais une expression, cependant, qu'il eut à une

minute d'excitation particulière de sa vie, où toutes ses passions secrètes, toutes ses facultés les plus hautes se trouvèrent soudain en jeu. Mais quel sera le portrait le plus fidèle d'un *homme?* »

A cette question que pose le Prophète de la Beauté dans les *Peintres modernes*, il répond, dans les *Eléments du Dessin*, par la curieuse théorie des lignes maîtresses, des « lignes fatales ».

« C'est en saisissant ces lignes maîtresses, prétend le grand esthéticien, — que les artistes français ignorent trop encore, malgré les belles études de M. Robert de la Sizeranne et, tout récemment, de M. Jacques Bardoux, — c'est en saisissant ces lignes maîtresses, lorsque nous ne pouvons pas les saisir toutes, que la ressemblance et l'expression sont données au portrait, et la grâce et une sorte de vérité vitale au rendu de toute forme naturelle. Je l'appelle vérité vitale parce que ces lignes maîtresses sont toujours expressives de l'histoire passée et de l'action présente de la chose. » Dans la montagne, dans l'arbre, dans la vague, dans le nuage, aussi bien que dans le visage humain, ces lignes maîtresses sont visibles pour qui sait

les découvrir. « Essayez donc, chaque fois que vous regardez une forme, de voir les lignes qui ont eu de l'influence sur son destin passé, et qui auront de l'influence sur son avenir. Ces lignes-là sont les lignes fatales. Pressez-vous de les saisir quand même vous manqueriez les autres. »

C'est ainsi, je pense, que M. Aman-Jean conçoit l'art du portrait, et je me garde de croire qu'il ait tort. Oui, il a raison, et doublement, d'abord, au point de vue de l'esthétique générale, ensuite, puisqu'il réussit si parfaitement à atteindre le but qu'il s'est fixé : la série de ses portraits de femmes, de ses « fantaisies » de femmes, le prouve. Elle exprime à merveille les préférences de l'artiste, ses tendances personnelles, sa conception particulière de l'art et de la vie.

L'art de M. Aman-Jean, écrivais-je tout à l'heure, est un art de délicatesse, de subtilité, de raffinement. Étudiez avec soin les figures qu'il affectionne. Elles vivent d'une vie intérieure intense; elles semblent dédaigner tout

ce qui pourrait les arracher à leur rêve intime ; elles ne se perdent point en vaines agitations ; elles se plaisent à ces gestes de repos réfléchi, à ces attitudes de grâce pensive, où nous les voyons s'immobiliser. Ce n'est pas, de leur part, une pose spéciale qu'elles viennent de choisir dans l'atelier, sous le regard attentif du peintre ; non, c'est leur manière d'être accoutumée, et l'on sent que l'artiste les a peintes avec amour, pour avoir surpris en elles sa propre ressemblance, une vraie parenté d'âme, cette conformité, cet unisson si l'on peut dire, qui s'établissent entre le portraitiste et son modèle, et sans lesquelles il ne peut exister que des œuvres superficielles, à fleur de peau, photographiques. Un portrait, ainsi entendu, devient une synthèse plastique et psychologique de l'individu. Tout y a un sens ; rien n'y reste laissé au hasard, à un bonheur de touche, à l'imprévu d'une exécution plus ou moins habile.

De là, la grande harmonie qui règne dans les œuvres de M. Aman-Jean, harmonie savante sans pédantisme et recherchée sans miévrerie, harmonie concentrée, profonde, moelleuse et substantielle, à qui il fait dire exactement tout ce qu'il veut dire, et rien de plus, et rien de

moins qui pourrait déséquilibrer l'impression d'ensemble voulue par lui.

Les portraits de Mme Aman-Jean, de Mlle Yvonne Lerolle, de Mlle de La Verrière témoignent de cette faculté de vision harmonieusement concentrée, particulière à l'artiste. Ce sont des œuvres de grâce, où s'incarne, revêtant de la plus exquise séduction l'image réelle des modèles, quelque chose de supérieur qui serait comme l'âme de l'Éternel Féminin. De même dans ses portraits de Mme Henri Martin, de Mlle T. C. J... (Salon de 1892), dans les effigies de femmes et de jeunes filles des Salons de 1894, de 1895, 1896, de même dans ses portraits d'hommes, le Colonel de K..., d'une si haute allure, d'un *Jeune prince*, dans les portraits de M. Luiz de Rezende, de M. Jules Case, de Paul Verlaine, du sculpteur Dampt et du peintre Besnard, nous retrouverons la même sincérité d'étude, le même souci d'aller au plus profond de l'individualité humaine, le même désir de fixer, de la manière la plus définitive et la plus complète, les caractères moraux d'un type.

Pour ce qui est du portrait de Verlaine, il est incompréhensible que cette œuvre, où revit, si intensément et si véridiquement, la physionomie

d'un des plus grands poètes du XIX[e] siècle — et qui est, si je ne me trompe, l'unique portrait peint de l'admirable auteur de *Sagesse* et d'*Amour* — ne figure pas au Musée du Luxembourg : tant au point de vue iconographique qu'au point de vue artistique, elle y a droit.

En vertu de tels principes, dont on retrouve l'application dans toutes les œuvres de M. Aman-Jean, on ne s'étonnera point de l'effet décoratif qu'elles dégagent : conséquence toute logique et qui nous prouve de nouveau que M. Aman-Jean n'ignore aucune des ressources de son art. A ces figures si scrupuleusement étudiées, il fallait, en effet, créer un décor, une atmosphère spéciale, qui fût celle d'aujourd'hui, celle où elles respirent en réalité, et qui pût demeurer celle, cependant, de demain et de toujours. Le besoin d'exactitude stricte dont nous voyons la plupart des portraitistes modernes s'exagérer l'importance, Aman-Jean ne pouvait l'avoir. Il chérit trop le rêve pour cela, non le rêve pour le rêve, mais le rêve pour ce qu'il est capable d'ajouter à la réalité, en la transfigurant, en la magnifiant, en la généralisant.

Ce sens décoratif joue donc un rôle très important dans ses œuvres. C'est lui qui pousse

l'artiste à ces combinaisons subtiles de lignes, à ces concordances de couleurs rompues qui enveloppent ses personnages comme d'un charme irrésistible: cela, avec la plus originale simplicité, sans compliquer vainement l'ensemble, en mettant chaque chose à sa place vraie, en laissant dominer tout ce qui importe. Ainsi, dans la *Jeune Fille au paon*, dans le portrait de M. Jules Case, dans le portrait du sculpteur Dampt, qui comportent une large part décorative pour l'arrangement des fonds, des objets, du costume; ainsi dans presque tous les portraits de femmes dont je parlais plus haut, que l'artiste a eu le souci d'environner de ce qui pouvait le plus exalter la personnalité même de son modèle, et non pas une autre, de sorte que chaque détail imaginé concourt à parfaire, à compléter la réalité de la figure qui reste le centre logique de la composition.

Il me reste à parler maintenant des tentatives purement décoratives de M. Aman-Jean. Je veux dire sa *Venise* du Salon de 1894, sa *Venise* (décoration), sa *Venise reine des mers* du Salon de 1895, ses *Sirènes* du Salon de 1896, et deux cartons pour tapisseries qui appartiennent au Musée du Luxembourg : *la Beauté* et *le Regret*

du Passé. L'imagination du peintre se donne ici libre cours, en des évocations où l'on sent vibrer l'âme de la Renaissance italienne, mais avec une splendeur plus discrète, comme voilée de rêve. Car Aman-Jean se complaît aux nuances assourdies, aux gammes de tons riches, mais comme estompées par la brume d'un songe; les verts et les bleus de turquoise morte y font régner une étrange lumière glauque; les roses fanés, les jaunes d'or flétris, les violets sourds y rayonnent d'un morne éclat de pierreries anciennes. Ce sont des poèmes de fines harmonies où passent des figures nues, graciles, au visage vague, à la grâce d'éphèbes, ébauchant de lents gestes calmes sur des fonds de trophées héraldiques, parlant des gloires évanouies, où, sur des fonds de mer immobile, que la brise fraîche ride à peine de l'ombre douce des vaguelettes, ce sont, parmi l'air pur des crépuscules d'autrefois, des apparitions de belles formes antiques, dont les voiles flottent dans le ciel, comme des écharpes de nuages roses, tandis que, sur les flots unis, une caresse glisse, fend le bleu irisé de l'eau d'une petite écume pâle, voguant vers des rives invisibles de bonheur, d'héroïsme, d'amour, de beauté...

Comment dire aussi le charme voluptueux de ces « fantaisies de femmes » au pastel, où, d'un crayon subtil, l'évocateur des gloires de Venise se joue à perpétuer, en des apparitions d'exquise grâce, parmi des splendeurs alanguies, des gestes de beautés modernes ? Le souple talent d'Aman-Jean fait ici merveille. Une jolie tête derrière un éventail, un frais visage à demi caché par le velours noir d'un loup, une gamine figure de fillette tenant entre ses lèvres roses une rose, la floraison blanche d'une épaule, sous un envolement de mousseline orangée ou bleue, d'un bleu de turquoise fanée, l'éclat d'une candide poitrine dans l'échancrure d'un corsage entr'ouvert, parmi les reflets rouges d'une loge de théâtre, qui donc a su tirer, selon les jolis mots de M. Jules Rais, de ces riens adorables, « de plus lumineuses harmonies et de plus rares, de plus libres mouvements épanouis que ceux qui glissent de ces molles épaules dans les soies choisies, et de délices plus pacifiantes que celles de ces yeux glauques sous des chevelures, de ces larges yeux monotones ? »

Quant à la technique de cet artiste, tous ceux qui n'aiment que les couleurs éclatantes et ne conçoivent pas l'art de la demi-teinte, inca-

pables d'en pénétrer le charme et d'en sentir la séduction, tous ceux qui croient qu'on ne peut être un coloriste que par la violence et le tapage, tous ceux qui se plaisent aux accouplements barbares de tons dont certains portraitistes pour épiciers parvenus ont imposé la mode, tous ceux-là jugeront la technique de M. Aman-Jean molle et terne. J'affirme qu'ils se tromperont étrangement. Il y a chez Aman-Jean un coloriste de premier ordre, et je n'en invoquerai comme preuves que ces quatre portraits, celui d'une dame en rouge, au Salon de 1893, celui de Mme B..., au Salon de 1896, dans une gamme violette de la plus exquise délicatesse, celui de Mlle Yvonne Lerolle, dans une robe bleue qui est vraiment un morceau de couleur d'une savante et audacieuse exécution ; enfin, ce *Portrait de Mlle Suzanne Poncet*, en plein air, parmi la calme lumière d'un vaste paysage de collines, dont elle semble, dans les blancheurs de sa robe que rendent plus pures les rubans voletants qui la parent, la fée souriante et grave.

Il faut en dire autant de certains portraits d'hommes qui attestent des moyens d'expression remarquables, par exemple le portrait de M. Jules Case, le portrait de Besnard, le portrait

du colonel de K... en uniforme blanc. Ce sont là des pages d'une facture large sans brutalité, et forte sans violence. De la finesse dénuée de monotonie, de la délicatesse exempte de miévrerie, de la souplesse qui n'est jamais molle, et à travers laquelle le peintre sait à merveille faire valoir les caractères de son dessin, voilà donc les qualités primordiales de M. Aman-Jean. La touche de son pinceau reste toujours énergique et grasse ; on le sent maître de sa personnalité, laborieusement acquise dans l'étude et l'observation consciencieuse de la nature.

Je ne crois pas qu'il atteigne jamais au succès brillant et, disons-le, peu enviable — à mon sens du moins — de certains de nos portraitistes officiels et mondains, MM. Carolus-Duran, Boldini, Machard, Doucet, etc., etc. ; j'aime trop son art pour le lui souhaiter ; de tels engouements, il faut en convenir, ont cessé aujourd'hui d'influencer le jugement de quiconque possède un peu d'indépendance et de goût. Oui, nous voulons des œuvres d'une autre qualité, d'un autre mérite. Celles de M. Aman-Jean peuvent nous satisfaire. Dans cet art si mystérieux et si difficile, et si grand du portrait, il s'impose déjà pour le public d'élite, comme un

artiste de premier plan, dont les efforts méritent la plus profonde estime. Parmi les milliers de peintres que l'on considère à tort comme des portraitistes, parce qu'ils inscrivent leur nom au bas de photographies en couleurs, Aman-Jean n'a jamais figuré et ne figurera jamais.

Épris d'individualisme, il est et restera un isolé, accomplissant en toute dignité son œuvre et méritant de plus en plus l'admiration et la sympathie de tous ceux dont le suffrage seul peut valoir quelque chose. Il le sait et ne souhaite pas mieux ni davantage.

AUGUSTE LEPÈRE

AUGUSTE LEPÈRE

« Lepère, l'artiste unique en son genre!... Le père, le graveur qui n'attend son dessin de personne!... Lepère, le dessinateur qui se grave lui-même sur bois! » Ainsi s'exprime, à propos de l'artiste dont je veux essayer d'analyser l'œuvre et le talent, l'un des techniciens les plus expérimentés de ce temps, le maître-graveur Félix Bracquemond.

Artiste unique, en effet, ce Lepère, qui joint à de rares dons d'observation, à un sens très pénétrant et très personnel de la vérité, une imagination, une fantaisie charmantes ; dessinateur incomparable, se jouant de toutes les difficultés

avec une aisance que beaucoup lui envient, graveur de premier ordre, qu'il manie le couteau ou le burin, qu'il emploie le procédé de la gravure en relief ou celui de l'eau-forte, lithographe d'une souplesse et d'une ampleur peu communes, on peut dire que Lepère excelle en toutes les branches de son art. Il donne à tout ce qu'il touche l'empreinte d'une personnalité vraiment originale, autant par la manière de voir que par la façon de traduire sa vision. Possédant à fond tous les secrets de l'art du dessin, il a sur tant d'autres le grand mérite de ne jamais être entravé, dans l'expression de ses idées, par l'angoisse, commune à tant d'artistes, de rester en deçà de cette idée, de ne pouvoir, faute de science et d'habileté, la développer complètement.

C'est qu'il ne s'agit nullement ici de tricheries, de subterfuges. Là où, souvent, le peintre réussit à faire illusion, avec un tour de main plus ou moins visible, il faut au dessinateur une possession de soi-même et une connaissance approfondie de son métier. Toute imperfection, toute maladresse, toute négligence apparaît éclatante, qu'une heureuse touche de couleur dissimulerait. L'art du dessin est l'art par excellence, « le seul art plastique, » selon la définition de

Bracquemond. Il semble que nos contemporains commencent à le comprendre mieux que les générations qui les devancèrent : la renaissance de l'estampe originale à laquelle nous assistons en est une preuve.

« Il reste acquis, écrivait Ph. Burty en 1867, que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que le « procédé » tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la photographie. »

C'est aussi la photographie que Walter Crane, dans son étude si intéressante sur *l'Illustration Décorative* accuse, en l'an de grâce 1897, d'avoir corrompu l'art du dessin, d' « avoir concentré la curiosité artistique sur la réalisation littérale de certains aspects de faits superficiels et d'impressions instantanées au détriment de l'idée et de la conception abstraite de la forme et de la ligne ».

Rien n'est plus vrai, sans doute, mais voici cependant un fait étrange à constater : le triomphe même de la photographie, triomphe tapa-

geur et grossier, a aidé, par réaction, la renaissance de l'art du dessin dont je parle et qui se produit en ce moment en France. Il n'est point de périodes plus fécondes pour les individus — et les arts suivent la même loi — que les périodes de lutte et de trouble. Voici bien près de dix ans que nous avons vu naître et s'épanouir, chez nous, une pléiade de dessinateurs remarquables. Leur succès dans certains journaux a aidé et a provoqué même le succès de l'estampe pure. On n'eût pas trouvé, il y a quinze ans, dix amateurs capables de se passionner pour la lithographie originale ou la gravure sur bois ; la réussite des nombreux essais tentés dans cet ordre de choses prouve que leur nombre a centuplé. Il faut s'en réjouir : l'art du dessin n'a qu'à y gagner.

On devra beaucoup à un artiste comme Lepère pour l'encouragement puissant qu'il a donné par ses efforts jamais las, par sa sincérité, par sa foi en des procédés d'expression injustement négligés durant trop longtemps. Il fut le fondateur, avec quelques artistes de bonne volonté, de cette revue : l'*Image*, décorée uniquement de gravures sur bois et qui a rencontré auprès du public éclairé un si favorable accueil.

Quelques détails, quelques dates renseigneront mieux au point de vue documentaire sur la persistance de travail et la volonté patiente de Lepère.

Né en 1849, ses vrais débuts comme graveur sur bois datent d'une vingtaine d'années au moins. C'est au *Monde Illustré*, selon M. Béraldi, qui a écrit dans ses livres : *les Graveurs du XIX*e *siècle*, *la Reliure française au XIX*e *siècle*, de très intéressantes notes biographiques sur cet artiste, c'est au *Monde Illustré* que Lepère publia ses premiers bois. Il n'était là encore qu'un traducteur, mais quel traducteur déjà ! *Les Saisons*, *Attaque d'un train*, *les Rameaux à Séville*, *Paris-Ischia*, de Vierge, lui fournirent de beaux prétextes à faire preuve de sa technique, acquise au prix de tant de travail. Il grava aussi plusieurs dessins de E. Morin, d'une légèreté et d'une fantaisie parisiennes tout à fait exquises.

Son premier bois original dans le *Monde Illustré* date de 1879. Il devint bientôt le collaborateur régulier de ce magazine. Son amour pour Paris, pour la grande ville pittoresque et si agitée, si féconde en contrastes et en tableaux saisissants, le tenait déjà.

Des *Promeneurs sur la glace*, une *Fête de nuit au Bois de Boulogne*, la *Place de l'Opéra pendant le match de billard de Vignaux et Slosson*, une *Emeute d'étudiants au boulevard Saint-Michel*, la *Chambre des députés pendant les funérailles de Gambetta*, etc., etc., autant de prétextes à fixer quelques-uns de ces innombrables aspects de la vie de Paris.

A la *Revue Illustrée*, ce fut, presque en même temps, une série de bois originaux qui resteront comme de petits chefs-d'œuvre sous le titre de *Voyage autour des fortifications*, puis une autre série : *la Forêt de Fontainebleau*.

En 1889, il entre à *l'Illustration*, où il donne une série de grands bois originaux sur les villes de France ; les planches consacrées à Rouen et à Marseille sont parmi les plus caractéristiques de cette face de son talent.

De 1889 à 1892, au *Harper's Magazine*, nouvelle collection sur Paris : le *Marché aux pommes*, la *Rue Beauregard*, la *Rue de la Lune*, etc.

Sa manière commence à s'affirmer ; il prend, au fur et à mesure de sa production, de plus en plus possession de lui-même ; sa vision s'affine et se complète ; il voit plus large et plus personnel. En 1889-90, il signe une de ses séries les plus

complètement savoureuses dans un livre publié par la maison Baschet, consacré à l'Exposition de 1889. Il y a là de magistrales pages, d'une liberté de dessin, d'une intensité d'expression qu'aucun artiste n'égala. Le *Trocadéro illuminé*, le *Palais des Arts libéraux*, *Intérieur du Palais des Beaux-Arts*, *Montée à la tour Eiffel*, voilà certainement les documents les plus définitifs, signés de la main d'un grand artiste, qui persisteront sur cette colossale kermesse que fut l'Exposition de 1889. Deux planches surtout méritent tous les éloges : la *Tour Eiffel la nuit* et les *Fontaines lumineuses*. Il est impossible de faire vivre avec plus de vérité, avec plus de fantaisie, avec plus d'art la passagère splendeur de ces féeries. Lepère apparaît ici comme un prodigieux coloriste de blanc et noir. Ces effets de lumière artificielle qui firent l'admiration du monde entier, ces diaprures de l'atmosphère, ces arcs-en-ciel de poussière d'eau s'épanouissant dans la nuit comme des fleurs miraculeuses, toute la magie de ces spectacles inoubliables auxquels des peuples entiers applaudirent, Lepère en a immortalisé le charme dans ces deux planches qui sont de pures merveilles d'art.

En 1892, sur l'initiative du distingué bibliophile, M. H. Béraldi, qui souhaitait posséder un livre unique, Lepère illustra les *Paysages Parisiens*, dont le texte était dû à la plume d'un vrai poète, M. Émile Goudeau. L'ouvrage imprimé par M. Béraldi fut tiré à 136 exemplaires seulement et comprend 5 eaux-fortes et 42 bois.

Il faudrait décrire minutieusement chacune des vignettes qui ornent ce livre. Le prodigieux métier de Lepère y triomphe ; il a surmonté là des difficultés pour ainsi dire insurmontables ; il est parvenu à des effets extraordinairement puissants par le mélange — faut-il l'approuver complètement au point de vue technique ou le blâmer un peu? — de la gravure de teinte et de la gravure au trait.

Ce dernier procédé, où l'art du dessinateur est plus à l'aise, me séduit infiniment plus : la saveur du dessin, la franchise, l'accent de l'expression y vit, s'y anime davantage. Dans la gravure de teinte, au contraire, il semble que la préoccupation du procédé tienne trop de place ; ce procédé m'apparaît moins logique, moins naturel, si l'on peut dire, que l'autre.

Si jamais ce rarissime livre vous tombe dans les mains, ouvrez-le à la page 51, *Vue de la Seine*

prise du viaduc du Point-du-Jour, puis page 55, *Place de la Concorde*, et encore page 163, *Feux de nuit au quai de la Râpée*, et vous pourrez vous y faire une idée assez complète de l'art de Lepère. Je ne vois point de graveur contemporain qui ait su mieux faire vivre, dans leur atmosphère, dans leur lumière, dans le jeu de leurs lignes, dans leur caractère intime, les monuments et les maisons ; je n'en vois pas d'autre, non plus, qui ait su mieux rendre les types de la rue, le mouvement, la vie multiforme des foules, cette intensité de gestes, de physionomies, de caractères, fixés en des coups de crayon qui, sous leur aspect imprévu et rapide, sont tous logiques, expressifs et voulus.

Mais il faut voir, pour bien pénétrer le talent d'un tel artiste, les dessins originaux, qui ont servi à Lepère, le premier jet de sa pensée sur le papier même, puis, à côté, les essais de gravure sur bois, jusqu'au résultat définitif. On sent alors combien chez lui le métier du graveur lui tient aux fibres, fait partie de lui-même, si bien que le premier jet de chacun de ces dessins est conçu, on le sent, pour la gravure, n'existe que par elle, par la transposition, l'interprétation personnelle du procédé.

Pour le premier volume d'une série intitulée *Paris vivant*, Lepère avait signé déjà en 1890 une assez importante quantité de bois. En 1893, le second volume de la série vit le jour et c'est une étude sur le théâtre par Francisque Sarcey.

Il illustra ensuite, en 1895, pour M. Béraldi, un *Paris au hasard*, de M. G. Montorgueil. Le rêve de M. Béraldi était d'avoir un livre orné à chaque page d'une gravure sur bois : celui-ci en compte 200. Rien de plus exquis, rien de plus complet.

Depuis, cependant, la manière de Lepère se modifie sans cesse. Il semble abandonner de plus en plus la gravure de teinte pour la gravure de trait; il s'oriente vers un art plus directement décoratif. Son frontispice pour *les Trophées*, diverses planches parues dans *l'Image* le prouvent. La décoration de ce petit livre *Paris-Almanach* (1897) en est encore un exemple. Il s'y libère davantage des traditions, il ne s'y asservit plus aux procédés en usage; il cherche d'autres effets, plus vibrants, plus aigus, moins près de la réalité, plus décoratifs en un mot. De larges réserves de blancs purs dans le papier, de larges oppositions de noirs, une harmonie de lignes grasses, souples, nerveuses, intensément

vibrantes, voilà où tend son nouvel effort, voilà, hâtons-nous de le dire, où il réussit aujourd'hui.

Dans sa consciencieuse étude sur l'œuvre de Lepère publiée par *l'Œuvre et l'Image*, M. E. Ramiro, le savant monographe de Rops, a excellemment noté les causes de cette transformation. « C'est d'abord, dit-il, un profond dégoût des maquillages effrontés, pratiqués dans quelques ateliers. L'art du frelatage devait enfanter le frelatage de l'art. Il est né, il a grandi, il est géant! Lepère fut hanté, peut-être avec excès, de la crainte que son habileté même ne fît naître quelque confusion entre la probité de son travail et certains mélanges ambigus, où des mains moins honnêtes que les siennes s'associent les facilités trompeuses de procédés industriels. Mais l'impulsion irrésistible de cet avatar vient surtout d'un naïf examen de conscience, évoquant une comparaison rétrospective avec les grands maîtres primitifs. Obsession de cette idée que, seuls, les moyens simples créent les œuvres durables.

« Dès lors aux prises avec le doute, l'affreux doute artistique, l'anxiété du bien et du mal qui tenaille perpétuellement les bons, il ose recommencer une vie. Rentré à l'école, il s'impose les

plus durs pensums, et, pour dompter sa main trop savante, il la condamne, par l'emploi des instruments barbares, aux maladresses forcées. Plus de buis dont les grains serrés retiennent les moindres finesses de la taille! Plus de burin au fil acéré traçant des arabesques capillaires! Un morceau de bois de fil, dont la fruste surface s'égratigne à la moindre tentative de finauderie, et, pour entamer ça, un canif! Voilà ses nouvelles armes. Elles lui suffirent pour vaincre! »

Je ne puis résister, d'autre part, au désir de citer l'appréciation si explicite que M. Bracquemond donne de cette évolution : « La direction, chez Lepère, est l'inverse de celle qu'a généralement subie la gravure sur bois; celle-ci est allée du simple au compliqué, alors que Lepère, en avançant, se dirige du compliqué au simple. Cette évolution, qu'il faut spécifier, consiste à supprimer avec une rigueur absolue de la composition lumineuse d'un dessin, toute valeur secondaire, pour ne retenir que les éléments essentiellement constitutifs de l'effet — le modelé — de ce dessin. »

Comment Lepère réussit-il à réaliser ce modelé, à donner avec du blanc et du noir seulement,

dans la plupart des bois de sa dernière manière, et sans demi-teinte formée de ces hachures plus ou moins fines, qui constituaient naguère et constituent encore pour les ouvriers de la gravure sur bois, qui ne font que transposer les dessins des autres dans des travaux plus ou moins commerciaux, tout leur art, c'est là le secret même de cet ardent et original artiste.

« L'élément fondamental de l'estampe, affirme M. Bracquemond, c'est le blanc du papier, » et il ajoute : « Pour le bois, la pierre ou le métal, matières productives d'estampes, un seul principe, *celui de la distribution logique des ombres et des lumières*, actionne tous les procédés dans les divers métiers des arts. »

Il est impossible de formuler mieux, en aussi peu de mots, les règles immuables, éternelles, de l'esthétique de l'estampe.

Je vois peu d'artistes contemporains qui s'y asservissent aussi strictement que Lepère, et qui, tout en restant dans ces traditions, présentent autant d'originalité. Son œuvre prouve une fois de plus combien sont vaines et dangereuses les théories de certains, affirmant qu'il est impossible à un artiste moderne d'être moderne et vraiment personnel sans rompre complètement avec

les règles, les traditions, les procédés d'autrefois. Elle prouve encore, l'œuvre de cet artiste profond et sincère, qu'il est inutile de se donner en art les airs d'un révolté, d'un indépendant, d'un anarchiste, pour créer quelque chose qui porte la marque d'une individualité.

Lepère n'emploie, dans ses derniers bois si francs d'allure, si expressifs, si vigoureusement harmonieux et forts, d'autre procédé que celui dont usaient les maîtres-graveurs du XIVe et du XVe siècle. Cela l'empêche-t-il d'être moderne, d'exprimer dans ces admirables planches la vie, les gestes, les expressions de son temps ?

Voyez cette série de *Paris pittoresque*, parue dans *l'Image*. Cela peut-il se confondre avec un bois ancien? Cela n'est-il pas éminemment moderne, par le souci de l'exactitude, de la vérité vraie? Ces types de faubourgs, de banlieues parisiennes, de vieux quartiers, ces coins de rues étroites aux maisons en ruines, ces paysages de gravois, de plâtras, d'herbes sèches, de maigres arbres, des fortifications, ces enclos de culture maraîchère, ces intérieurs de misère, de quels traits caractéristiques, de quelle main sûre il les a fixés, avec quelle netteté, avec quelle clarté, avec quelle poésie intense!

Il y a de lui, dans cet ordre d'idées, des pages extraordinaires, entre autres cette impression du chevet de Notre-Dame, surgi de l'eau comme un haut navire, se détachant tout noir sur le fond lumineux d'un éclatant coucher de soleil. Tout l'incendie du ciel se reflète dans l'eau de la Seine qui se froisse, comme une étoffe de soie changeante. Avec quel art suprême il a su ménager, réserver les blancs du papier, pour arriver à produire un effet lumineux d'une vibration prodigieuse!

Mais c'est dans le beau monument élevé par un homme de goût, M. Lotz-Brissonneau, à la gloire de sa petite patrie, *Nantes en 1900*, où Lepère immortalise, en cinq eaux-fortes et cinquante-quatre bois, les aspects coutumiers ou exceptionnels de la charmante ville, et dans ces *Paysages et coins de rues* de Jean Richepin, imprimé par Charles Hérissey et publié par la librairie de la Collection des Dix, que la nouvelle manière du maître-xylograveur s'affirme définivement.

Dans ce dernier livre surtout, dont son préfacier, M. Georges Vicaire, avait raison de dire qu'on peut le considérer comme « un livre sans précédent », l'amour de la nouveauté qui caracté-

rise le talent de Lepère, sa passion de recherches nouvelles, se fait jour. Au bois monochrome il a substitué le bois polychrome et ce sont d'adorables tableaux, de couleurs conventionnelles et toujours en parfaite harmonie avec la page imprimée, que ceux dont il a rehaussé le texte de Richepin : la *Dernière Baraque*, *Vieilles lanternes*, *Cauchemar*, *Rue des Partants*, le *Carreau des Halles*, entre autres.

Et puis, — il y aurait tant et tant à dire sur l'œuvre d'un tel artiste, — Lepère garde à mes yeux un autre grand mérite. Il est français : il aime la clarté, le mouvement, la vie, il aime le pittoresque de son Paris, il a parfois, souvent, de la gaîté saine, de l'humour, presque de la gauloiserie. Il dit toujours ce qu'il veut dire, avec justesse, sans excès; il a de la mesure, le sens des proportions, le goût de la race, toutes ces charmantes qualités qui se perdent, hélas! chez nous, de plus en plus.

A côté du graveur sur bois, il y a, chez Lepère, un aquafortiste et un lithographe de premier ordre. Il faut voir, à côté de ses bois, quelqu'une de ses eaux-fortes ou de ses lithographies, pour bien se rendre compte de la science et de la conscience de cet artiste et avec quelle

souplesse il sait s'asservir aux exigences des procédés qu'il emploie. Et il les emploie tous, il faut bien le dire, avec une égale maîtrise. Rien n'est plus captivant que de voir, côte à côte, un sujet similaire traité sur bois, sur cuivre et sur pierre. La variété de conception, le mode de traitement, la disposition même du sujet sont soumis exactement aux nécessités de la matière dont il va se servir. Il ne se laissera point séduire par la tentation de reporter sur la pierre, par exemple, quelqu'un des effets où il excelle sur bois, ni de se permettre sur cuivre un effet qui convient spécialement à la lithographie. Cela semble, d'abord, tout naturel; mais ce n'est point, cependant, un mince mérite de sa part, en un temps où, sous prétexte de complexité et de raffinement, la plupart des artistes qui font de l'estampe se laissent si facilement — trop facilement! — séduire par ce que peuvent avoir en effet d'attirant les mélanges de procédés et la pénétration des moyens d'expression plastique les uns par les autres : Lepère est trop épris de logique et c'est un trop profond connaisseur des ressources de chaque procédé pour tomber jamais dans ce grave défaut.

Je parlais tout à l'heure de son orientation

nouvelle vers le sentiment décoratif. Il ne s'est point borné à chercher à l'introduire dans ses dessins et ses gravures, par exemple dans une série d'estampes sur bois en couleurs, selon la manière des maîtres japonais, et encore dans les quatre planches qui ornent le *Paris-Almanach*, publié par la maison Sagot, et où Lepère a tiré un délicieux parti de la couleur à teinte plate, très finement employée. Lepère s'est essayé, et avec succès, à des œuvres d'art décoratif pur. Le cuir, cette admirable matière, si souple et si riche, l'a tenté, et il a composé de fort belles reliures en cuir incisé. La première est celle qu'il fit pour l'exemplaire des *Paysages Parisiens* de M. Béraldi. C'est le maître-relieur Marius-Michel qui y poussa Lepère et M. Béraldi cite cette opinion du relieur de métier sur cette œuvre vraiment curieuse : « Les bibliophiles rétrospectifs de notre siècle en grinceront, dit Marius-Michel, mais, sans hésiter, les gens du XVIe l'acclameraient. » C'était la première tentative de Lepère dans cet art. Depuis, il a composé et exécuté d'autres reliures, notamment celles du *Cantique des Cantiques*, de *la Mer*, de *Hérodias*, de *Paris au hasard* et du volume où

M. Béraldi a recueilli, sous le titre *Bois et eaux-fortes d'Auguste Lepère*, les estampes les plus remarquables de l'artiste.

Ici, le procédé est tout nouveau et s'applique admirablement à la reliure. Le cuir incisé au feu, coloré au feu, prend une richesse de matière tout à fait caractéristique. La fermeté de dessin de Lepère l'y sert à merveille et donne à ces compositions décoratives une puissance, une ampleur vraiment belles, car il a su aussi y éviter l'écueil de la complication et y rester toujours le simple et sincère artiste que nous connaissons.

Au moment de mettre à cette étude le point final, j'ai peur d'avoir mal dit ce que je voulais dire, de ne pas avoir donné une impression complète de l'art de Lepère. Non, je n'ai pas assez insisté sur le dessinateur prodigieux qu'il est, sur sa puissance à traduire la vie, sur sa façon de regarder et de fixer la nature. Je n'ai pas assez dit non plus la délicatesse et la force de son coup de crayon, l'art suprême avec lequel il rend le caractère d'un objet, d'un geste, d'une figure, d'un paysage, l'abondance de son imagination du détail, ses dons de transposer la réalité sans la déformer, son habileté à grouper les per-

sonnages, à les mettre en juste valeur dans leurs milieux, sa fantaisie décorative qui lui fait disposer si heureusement ses tableaux. Mais c'est le propre des natures d'artiste vraiment riches, fécondes et originales, que l'on s'aperçoive qu'après avoir longuement parlé d'eux, alors que l'on croit avoir dit tout l'essentiel, il demeure encore tout à dire.

L'œuvre de Lepère est nombreuse; c'est par centaines qu'il faut compter ses bois, ses eaux-fortes, ses lithographies. Observateur sans cesse en éveil, passionné de nature et de vie, trouvant dans les aspects perpétuellement changeants de la réalité une source toujours nouvelle d'impressions, et doué, comme j'ai essayé de le montrer, d'une habileté de main, d'un métier et d'une science que nul n'égale aujourd'hui, Lepère apparaît, aux yeux de quiconque sait regarder son œuvre, comme un des artistes les plus originaux et les plus hardis, comme un des graveurs les plus savoureux de ce temps.

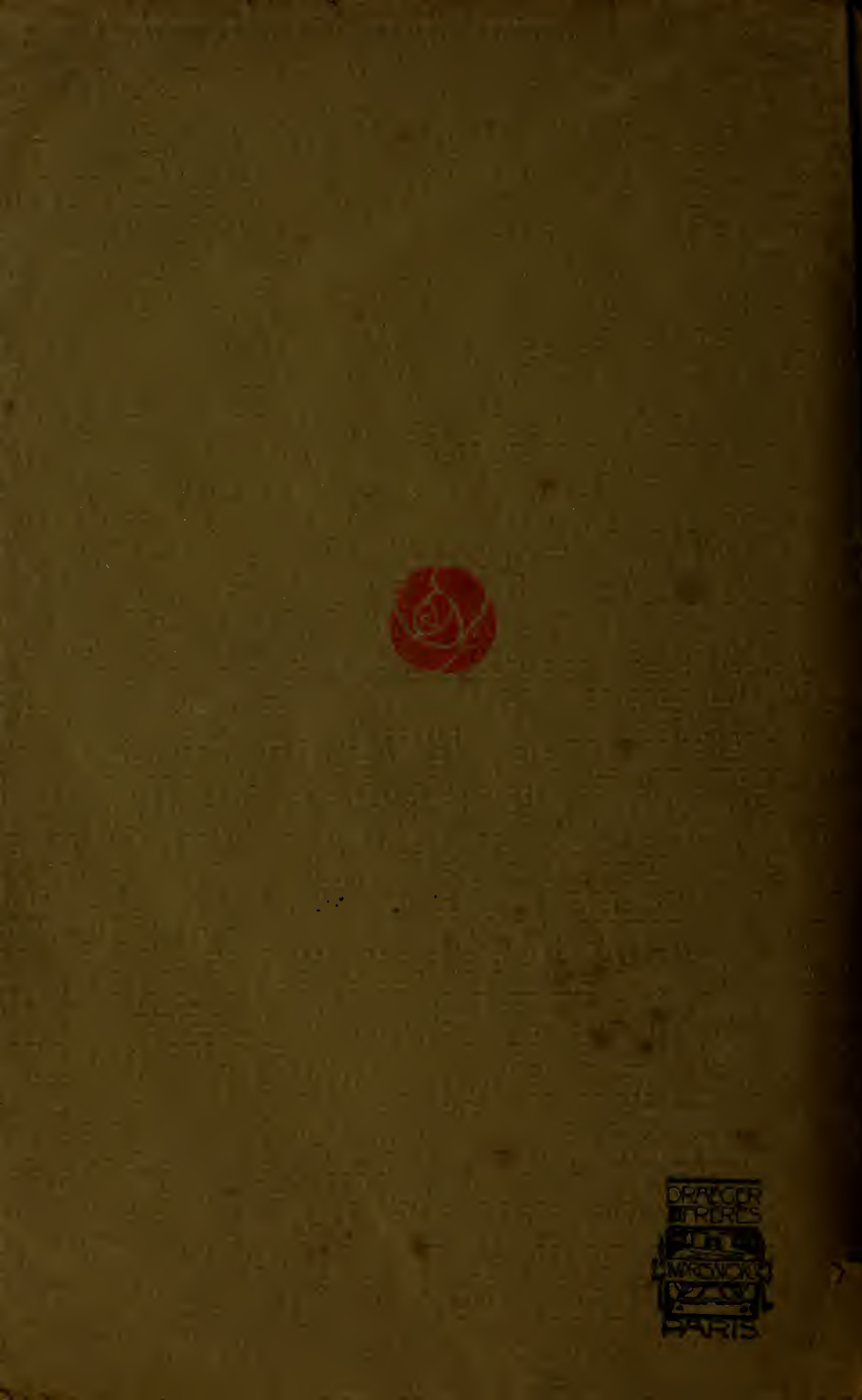
FIN

TABLES

TABLE DES NOMS CITÉS

TABLE

Poitiers. — Imp. BLAIS et ROY, 7, rue Victor-Hugo.


DRAEGER
FRERES
PARIS